# 张振涛

## 音乐学研究文集

# —诸野求乐录—

中国

音乐学研究文库

**图书在版编目（CIP）数据**

诸野求乐录：张振涛音乐学研究文集/张振涛著. 济南：山东文艺出版社，2002.11
（中国音乐学研究文库）
ISBN 7-5329-2079-8

Ⅰ. 诸…　Ⅱ. 张…　Ⅲ. 民间音乐-研究-文集
Ⅳ. J607-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字（2002）第 056390 号

**主管部门**　山东出版集团
**集团网址**　www.sdpress.com.cn
**出版发行**　山东文艺出版社
**电子邮箱**　sdwy@sdpress.com.cn
**地　　址**　济南经九路胜利大街 39 号
**印　　刷**　山东新华印刷厂临沂厂
**版　　次**　2002 年 11 月第 1 版
　　　　　　2002 年 11 月第 1 次印刷
**规　　格**　开本/850×1168 毫米　1/32
　　　　　　印张/13.875　插页/2　千字/311
**印　　数**　1-2000
**定　　价**　25.50 元



# 目录

## 上　编　采风篇


冀中平原上的思绪(一) 3
——日久见人心

冀中平原上的思绪(二) 12
——城里人与乡下人

冀中平原上的思绪(三) 18
——喜忧参半

冀中平原上的思绪(四) 25
——我心中的管子

洞庭湖采风断想之一 ——32
——渔歌

洞庭湖采风断想之二 ——38
——铭记于心的歌

西南采风纪程 ——46

榆林葬俗中的唢呐乐班与吹鼓手 ——51

走进西部　体验仪式 ——174

酉阳行 ——226

## 下　编　案头篇

中国传统音乐煞声问题的乐学研究 ——261

板眼体制与记谱方式 ——335

关于术语系统与传统乐学理论的反思 ——349

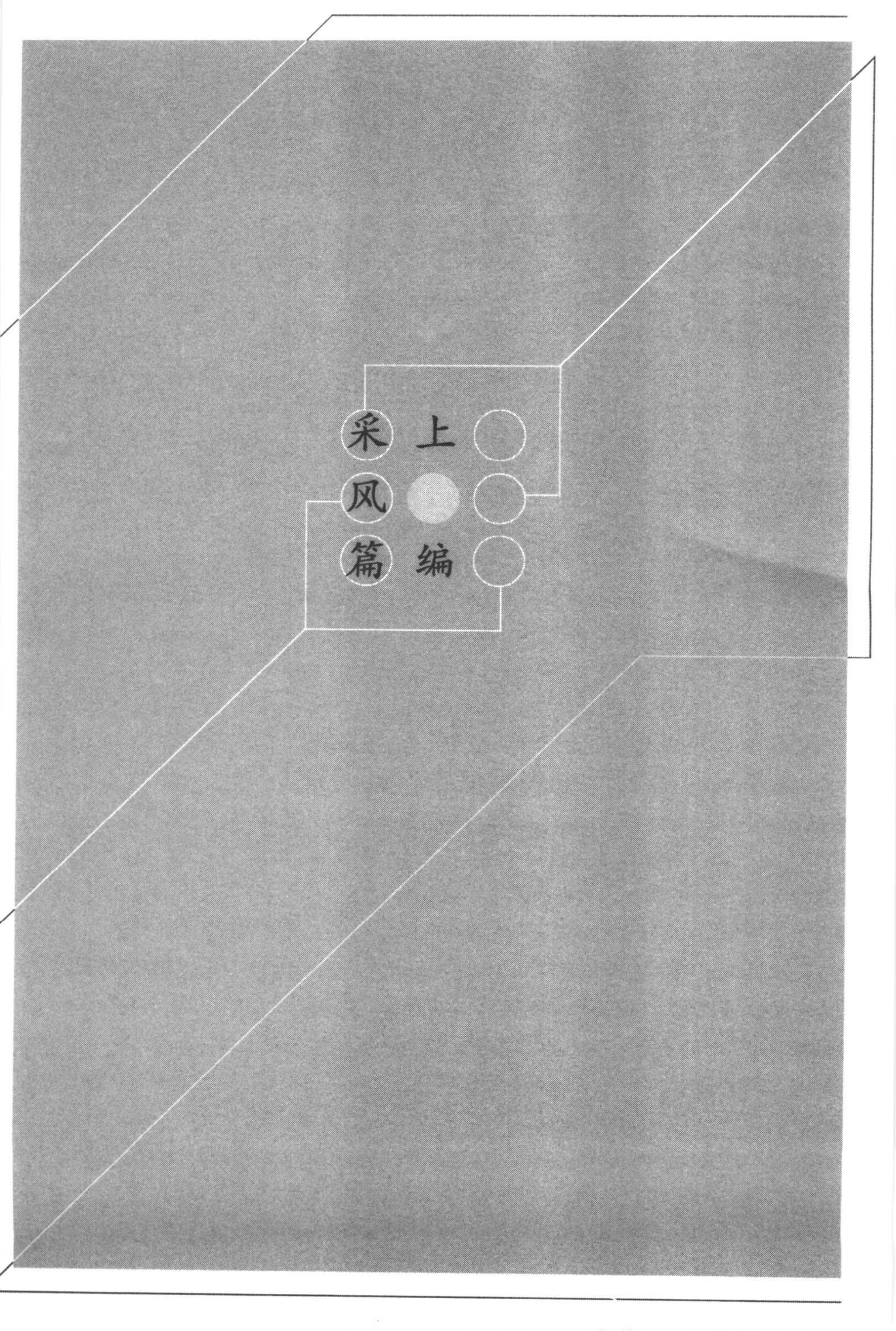
乐音材料的相同性与听觉习性的相通性 ——364

黄翔鹏的乐律学研究与民族音乐型态学 ——368

论恩主 ——393
——关于中古伎乐发展阶段乐户与庇护者依附关系的初步探讨

暗把金针度与人 ——416
——《实地考察与戏曲研究》读后

来自香江的报告 ——426
——“中国传统仪式音乐研讨会”侧记


上编
采风篇



# 冀中平原上的思绪（一）

## ——日久见人心

Stephen Jones是英国伦敦大学亚非学院的教授，他的中文名字"钟思第"是北京大学中文系的阴法鲁教授给起的，"钟"与他的父姓Jones同音，也与他从事的音乐有关，一字双得，有声有意。"思第"也从他英文名字的发音而来，寓意是，"思"盼早登科"第"。这当然非常文人气，但我们常常把它解释为民间化的"思弟"，就是盼着生个男孩的意思，并再附加一句："注意计划生育。"又因大家常称他"老钟"，他就自称"闹钟"。每次他觉得麻烦大家，就自我解嘲："'闹钟'又来'闹'你们了"。

"闹钟"确实把我们"闹"了好几年。1993年，钟思第向"英中友好协会"申请到一笔资助，开始与中国艺术研究院音乐研究所携手，对河北省中部和北京、天津郊县的民间音乐组织"音乐会"，进行了一次为期数年的普查。这期间，他每年都到这一地区进行一两个月的采访。由于他早就从事

中国传统音乐的研究，涵容中国器乐，并出版了精美的、为他赢得国际声望的著作《中国民间乐社》（*Folk Music-Living Instrumental Traditions*），所以，对民间乐种的背景知识，已有相当积累。与国外音乐学家一起合作，从事一个地方乐种的研究，使我们有机会感受西方音乐学家进行田野调查与个案研究的方法，并在采访中感受到局外人析疑的冷静细致，这些常常是近于挑剔的诘问，局内人司空见惯、不太介意的细枝末节，有时恰恰揭示出了问题的意义。这是对一研究对象采用局内、局外两种目光同时搜求才有的全面。

阐释人类学（Interpretive Anthropology）强调从“文化持有者的内部眼界”观察研究对象，但是，通过哪种不是问答式的访谈而是自然表现出来的行为可以捕捉这些信息呢？观察农民乐师对待钟思第的态度，是我可以搜求到的用以验证自己判断的途径之一。他与音乐会会员建立的友谊，引起农民乐师们的强烈情感表现，使我捕捉到民间乐师如何评价自己的音乐，怎样看待自己社会地位的心理底脉。通过一个外国人对本民族文化的观察，借助他的眼光和自己文化圈中被观察者对待这位境外观察者的态度，达到对研究对象的深刻认识，也成为我披纷探本的视角之一。

保定市（原保定地区）涞水县义安镇南高洛音乐会是我们落足的长期固定采访点，也是钟思第与会员们建立了最深厚友谊的乐社。个个会员家中，都挂着与钟思第的合影，这是他们与一位外国朋友照过的唯一的一批照片。我们看到，凡有外村亲戚串门，他们总是充满自豪、在对方惊异的目光与赞叹中，说上两句这位“老外”的笑话、故事以及与他们的友谊。

钟思第与农民乐师建立的这段非同寻常的友谊，是以

“实际行动”推动着始则提防、继而信任的关系。1995年冬，音乐会会头何清，身染沉痼，不久于世。我们看他时，已是展转衾席，卧炕数月。由于身体的左边不能受压，他只能向右躺着，背对我们。因不能转身面叙，他不断地唠叨着道歉，泪流不止。他的话，因体弱声微，互不连贯，很难听懂。管会人之一单玉德伏身过去，耳贴何清，再回过头来向我们传译：他让钟思第吃点自制的花生粘。钟思第为他买了900多元的药品，这贫穷得买不起药、眼睁睁瞅着病情恶化的一家人，看到钟思第的雪中送炭，感激之情，难以言喻。何清的女儿请我们去吃饭，临走时，还特地送来一麻袋花生和一塑料袋鸭蛋。我们婉言谢绝了袋高半人的花生，带回了体小量轻的鸭蛋。钟思第不失英国人的幽默：“我花了1000元钱，才买了一塑料袋鸭蛋！”何清最终还是去世了，但钟思第济人所难、助人药石的行为，却感动了音乐会的全体会员。一位英国教授与一群中国农民乐师的信任和交情，就如同这鸭蛋，敲破那层隔着的皮。

1996年，音乐会的所有神像被盗，会头们如临灭顶之灾。村里人七嘴八舌，说那英国人就是为这些值钱的神像而来的，神像不翼而飞，他也就一去不返。会头们决定给钟思第写信，希望他能再来一趟，反击那些说三道四的人。钟思第没有让会头们失望，践履秦约晋盟，春节时准时来到南高洛。会员们大喜过望，钟教授的仗义，再次证明了他与会员们不以利趋、但求爱乐的君子之交。患难识真情，日久见人心。老钟又赢了一回人心！

1995年，我与钟思第在南高洛度过春节后准备返京，会员们为他装裱了一幅书法。大家聚集一起，由蔡安、蔡玉润、单伶缓缓地舒展条幅：“沧桑古乐几凋零，细雨春风吹

又生。华夏正声传海外，首推钟思第一功。”诗中末句，藏了他的名字。钟思第被意想不到的礼物惊喜得说不出话来，只是因为男人的矜持而没有落下的泪花，在眼眶中滚动着。乐师们也因为精心策划的礼品引起接受者的感动而感动着。大家似乎只是无言地看着这幅书法，实际上都在静默中控制着各自的感情，一开口大概就要听出哭声来了。一个英国学者与中国农民的友谊，在这一分钟（也许只有几十秒）被填充得扎扎实实，或许这可以列为那类令浮士德追求了一生的永恒瞬间之一。

1998年，钟思第告诉南高洛的会员们，他已经完成音乐会的普查与研究项目，就是说，以后就不能像这几年一样，隔三差五地来见上一面。这些人老爷们儿的反应，竟然是抱头痛哭，像情人分别一样。钟思第返回北京后，这些心里放不下的村民，竟也紧跟着追到了北京。那种依依不舍的劲儿，简直令人觉得，如果可能的话，没准他们会跟到伦敦去。

如果不把这些场景仅仅作为感人的故事去体验，而是从研究农民的学术话题理解其意义，就使我们体会到：农民乐师是多么看重一位认真解读他们文化的使者，甚至把这类肯定，寄托在一位迟早要离去的远客身上。无疑，这位外宾提醒了连他们都没有认真认识的、自己手中的音乐具有的价值。这价值，是他们自己曾经怀疑过的，但现在，则容不得别人有任何怀疑。

管会人之一蔡然总结道：钟思第来南高洛后，对音乐会产生了巨大的推进作用，特别是年轻一代，开始有人学了。原来音乐会活动已不太正常，会员们思想不一致，都不愿搞了。现在思想统一了，组织凝聚了，活动也常规化，没人不

参加。原来会员们觉得，干这行抬不起头来。老百姓看实际。从一个英国人可以来到这里，村民们看到改革开放的政策落实到了农村，这是中央政策的具体体现。钟先生的到来，让村里人、特别是音乐会会员，看到了时代的潮流。

我们问：钟思第来后，村民开始看得起音乐会会员，有什么具体行动？

蔡然举例回答：原来出会要借部车很难。平常乡里乡亲，关系很好，私人借车，也不会跟你要钱。但说到音乐会借车，就不理你了，一定要谈钱。现在不同了。音乐会出会借车，村民们不再要钱。这说明，钟教授来到后，村民们认为音乐会光荣，为音乐会做点事，不丢人。连外国人都看得起音乐会，三天两头往这里跑，我们脸上有光！钟先生的到来，让村民看到了整个形势的变化。我们现在也不说为谁服务之类的大话，但希望有人尊重我们的人格。

蔡然在外服役多年，曾任村支部副书记，说出的这些话，充分显示出他的政治分析能力，讲得有理论有依据，颇有说服力。他的言外背景是：多年来的政治运动和宣传，使老百姓误认为音乐会是个与旧式习俗紧密联系的迷信组织，这些习俗早已过时。钟思第的到来，则让老百姓感到，音乐会并非他们从破旧立新的宣传中得到的那些印象和推理出来的结论。普通农民眼里，高鼻子的外国人，总与“文明”一词联系在一起。他对音乐会感兴趣，与会员们交朋友，无疑是为音乐会的历史价值和文化价值作了十分具体的说明。会员们为有个外国朋友而感到自豪，这一点在年轻会员的表情中表现得更为明显。一位英国教授，在会员们家里吃，在会员们家里睡，这些是普通农民觉得被人瞧得起的行为，显示了民间乐师渴望被专业音乐家承认，被现代社会接受，被人

看得起的强烈愿望。

钟思第是一个象征！他的高鼻深目、黄发白肤，在某种程度上，象征着西方的强势文化，象征着专业的音乐水准，象征着学者公正的判断和评价，象征着城市人、而且是伦敦人的艺术品位。

这个集聚了这么多项象征的人物，频频出现在会员们家中，就等于向全村人宣布：音乐会是与这位象征人物所象征的那些事务一样的组织：它具有国际认可的专业水准和高级的文化档次，可供中外学者认真研究，而决非一般的俗文化或僵死的古董。这些认识，不是来自官方解释的、农民文化中含有的古老传统与民间风格等等，而是直接对应于钟思第的身份——一个从体现着西方文化最高水平的国度——英国来的学者。因此，演奏这些音乐的人，也就是真正的艺术家，掌握着值得自豪的技术和传统，不如此，怎么与艺术品位、档次相应的人交流切磋？

经中国艺术研究院音乐研究所调查研究而扬名天下的屈家营音乐会的会员，也彰显着同样的情愫。那些一生所见官员从未超过村长的农民乐师，一下子面对数十位部长级的京城高官、外国使节，省、市、地、县、乡政府的官员，一大堆国家最高研究机构和音乐学府的教授，中央电视台和各大新闻媒体的记者。他们恭恭敬敬、又浩浩荡荡地乘着“红旗”、“桑塔纳”、“奥迪”，拥进这个一向只有马驾牛辕、静如止水的小村庄，在会员和村民的生活中，激起轩然大波。来客们与乐师们同桌共餐，频频举杯，至少表面上显示出对他们艺术的重视态度，这是他们连做梦都未曾想过却梦寐以求的事。数家音乐会从电视和电台闻知屈家营的情况后，陆续来找中国音乐研究所，希望被采访。渴望成为关注中心并

得到国家文化机构承认的心理，反映着这个古老乐种的从艺者们，对自己生存环境的焦虑和为自己正名的企盼。我们对采访的近百家音乐会的影响，某种程度上，也起着这种作用。正如蔡然所说，隔了20多年的闭关锁国之后，这个大鼻子能够大大方方地走在冀中平原的村路上，在农家里没入钻出，真是体现了“中央的开放政策”。与我们的国家意识形态完全不同的英国学者，无意中为中国政府的民间文化政策起了现身说法的宣传作用，也是始料未及的事。

钟思第自学笙管，每次采访总不忘请教农民乐师，虽然我们总笑话他吹的管子如同苏格兰风笛。他背诵了许多工尺谱的大曲曲牌，在雄县，我们每天到韩庄乐社77岁的解永祥先生家学韵工尺谱，直至村里的治保主任盘问纠缠为止。这种认真习摹异国文化的精神，是中国的音乐学家们应该学习的。我们有几个人能够韵唱工尺谱，参加到农民乐师的乐队中一起演奏笙管？中国的谱子，中国人说它落后，就是落后也得学，因为这是中国音乐学家的职业。我们常常开玩笑：下一代中国音乐学的学子，大概要到伦敦采访钟思第“老艺人”，学习工尺谱的“阿口”了。

对于中国音乐学家过分依靠文献，忽视长期持续地从事实地考察的积习，他常提出批评：“音乐技术性问题，是坐在图书馆里永远找不到答案的。”他重视实践且亲身实践的研究方法，给我上了难得的一课。以它种文化做参照，超越观照者自身的文化成见转而清醒地认识自己的缺点，是非要触动顽习不可的。

长期的农村生活，磨练了钟思第，使他越来越中国化。初在农村吃饭，他总是应付地吃上几口，晚上回到县招待所，再补充一大块巧克力。后来住到农民家，就不便如此

了。于是乎，与我们一样大嚼那些案板上刚刚落满一层苍蝇、擦两把就切菜的农家饭，端起炕桌上的、也许哪个农民刚刚用过的大碗一仰而尽地喝凉茶，对农家那些与猪圈连体的厕所，也昂然不怯、如入无猪之境。有时甚至比我们还能适应环境。在易县流井乡马头村采访朝顶仪式时，晚上寄宿村民梁树明家，盖着一床大概几年未曾拆洗、勉强可以称做被子的棉絮，竟然刚刚躺下，就从他的大鼻子里发出了均匀的鼾声。而我却因为那刺鼻的酸味，彻夜未眠，以至第二天他精神抖擞地采访时，我几乎是只字未录，只是躺在善良的魏国良老汉放牧的羊皮袄上，用决不次于他、至少是相同的调高，响应他昨夜的鼾声。

钟思第最讨厌的事，莫过于被人宴请，中国人饭局上的海阔天空、冗长漫延，对不远万里因而惜时如金的学者来说，当然避之惟恐不及。一次在易县桥头乡陈旺村音乐会采访完毕，会员们定要请吃饭，他一听就赶紧上车，想逃之夭夭。但主人不允，简直连拉带扯，硬把我们拖下车。他已十分恼怒，满脸通红，忍无可忍。局面有点尴尬。我只好把他拉到一边，向他解释：这家人从我们进屋就开始备菜，你走了，他将在全体会员、甚至是全体村民面前大丢面子。再说，饭桌也是采访机会，借着酒兴，他们全无避讳，卸下武装，会里的事，都会讲出来。钟思第迅速改变态度，高高兴兴返回屋里，与会员们饮酒吃饭。这件小事，让我十分感动。在大都市的紧张生活中，啃个“热狗”和“三明治”式的快餐就投入工作、养成快节奏的伦敦人，面对日出而作、日入而息的缓慢步履，能够立即调整深入骨髓的习性、自我强制地适应中国农村的风俗人情，理解一个普通农家既真诚又多少有点虚荣的心愿，确乎勉为其难。

奔访四境，不免劳倦，无时不乏幽默的英国人，常以他的民族精神带给我们阵阵笑声。一次到一家农户采访，我们鱼贯而入，一只老狗懒洋洋地趴在门口，连抬头看我们一眼的兴趣都没有。然而，也奇了，钟思第一走过来，它奋然起身，狂吠不止。这条老狗大概从未嗅过“洋味”，因而宽内欺外。钟思第不屑地说：“哼，这条爱国主义的狗！”

钟思第热爱音乐会，常开玩笑地说：“英国应该拿河北替换香港，我出任总督。总督府里的乐队，定为笙管乐，每日早朝，开始演奏。那样，音乐会定不失传。”这些当然不含殖民色彩的笑话，虽然不过是热爱中国传统文化的音乐家的幻想，但也反映了他对音乐会的情有独钟。

钟思第常常自艾：国外学者研究中国，多选择一个视域变换的采访点，或风景饱妖的云南，或水碧山岚的福建，或雪峰簇簇的西藏。冀中平原，千顷平畴，光景如一，除了土还是土，一百个村庄都一个样，我怎么就选了这么一个平淡无奇的点？话虽如此，每次足落燕赵，却都有再归故里、生出“不知何处是故乡”的恍惚。在荷兰莱顿运河的游艇上，迎着丝丝凉雨，他还为南高洛音乐会一位刚刚去世的会员而哀悲良久。一恍数载，冀中平原上的风卷黄土、烈日冷月、残雪碎冰，连同这些飘浮在那一模一样村庄中的笙管乐，渐融在他那分析冷峻却不失深情的著述中。

写于香港沙田中文大学新研究生宿舍 A301 室

（原载《人民音乐》，2001 年，第 10 期）

# 冀中平原上的思绪（二）

## ——城里人与乡下人







我们这些在北京城里享受着汇聚于一国之都中的现代文明的文化人，下到穷乡僻壤，多半会在步下汽车的那一刻，从聚拢而来的乡下人打量我们装束时流露的羡慕表情中，从好奇的孩子们观察我们挂在身上的摄像机或许偶尔触摸一下时战战兢兢的敬畏中，享受一下城里人的优越感，体会一下人人渴望而非人人可及、高人一等的满足欲。这些城里人一生追之逐之的感觉，在城乡差别的落差之间，确乎得到一点满足。随着返回市区，随着化为城里的普通一分子，这些感受就会淹没在芸芸众生的相互倾轧之中，因而显得多么无聊。而要真正破除这类无聊，还确乎有点难。并非只有你方的一厢情愿，落差的另一方，有时并不接受我们希望他们应得的平等。

一个想融进被采访群体的采访者，如何让被采访者接受自己，使被采访者视采访者亲如一家，平等相待，并非是件

简单的事儿。谁都知道，采访者与被采访者，相互间若有个高低之分、贵贱之别，就难以沟通。你若摆摆谱儿，就什么也得不到。有些体验，是必须化为他们中的一分子时才能体会得到的。尽管有政府多年推行的知识分子与农民大众密切关系的教导与行政命令，但政府多年来执行的对农民不利的政策以及经济生活的差别，使农村人与城市人产生了越来越大的隔阂，这绝非一天两天、一人两人就能弥补的。我们的身份所体现的生活背景，时时提醒着他们，保持适当距离。

1996年正月，我与钟思第在涞水县义安镇南高洛村采访，住在音乐会管会人之一蔡安家中。几天来，在各个会员家轮流吃饭，每天晚上，总要与蔡安聊至深更半夜，直到满屋子是烟为止。这些长谈使我觉得我们之间已到了无话不说的地步，可以让他相信我们是真心尽力地清除着城乡之间的隔阂。

正月十五的晚上，在“官房子”里听音乐会演奏，中间休息，出门如厕，返回蔡安家。一家人正在屋中吃饭，隆冬中的小院，冷冷清清。贴近屋门的一侧，摆着一张折叠圆桌，上置香炉，内插三炷香。燃香的袅袅清烟，飘绕在空无一人的小院中。

我被这突然遇到的祭坛吓了一跳。进屋问蔡安，正月十五，家中设祭的传统，你怎么没有提起过？他不安地、也不好意思地说：“一家人过年，图个吉祥，不值一提。”他的表情，流露着那种被人窥见隐私时的尴尬、难堪。我感到他的为难，快步退出屋门。

我突然意识到，不管住多长时间，怎样表现出关系密切，努力消除隔阂，他们仍然把我们当做城里人，所有那些他认为城里人定会认为是“陋俗”的生活方式和细节，都不

愿展示出来。在这一瞬间，我感受到书本上读到的那个词——局外人（outsider）——表面上客客气气说着“都是一家人”似乎让你感觉已经是个“局内人”，而实际上永远是不被接受的“局外人”！这感受如此强烈，以致我再也不敢妄称踏进了民间乐师的生活，了解了这一背景中的文化。

农民在多年的城乡差别中养成的自卑心理，在多年的宣传下养成的恐惧心理，使他们觉得一切与共产主义信仰不同的信仰，都是违禁的、封建迷信的，而这些信仰才是他们的精神支柱，才是我们渴望了解进而解释他们艺术行为动因的真实背景。我为有过与他们同住一个屋檐下的经历、自觉已入其圈的沾沾自喜而自责、懊恼。我们真正了解农民乐师的感情方式与寄托方式吗？真正了解农民何以在自己的生活中对祭祀神灵的音乐投入如此精力的底蕴？与他们同桌共餐，相互客客气气地点烟，一起哼上几段工尺谱，就算融进了这一群体？重要的并不是城乡差别，重要的是我们之间在教育方式以及由这种教育方式中养成的价值观上的完全相异。我们脱口而出的语言，就让他们感到，你是个不同于他们一族的外人，虽然我们有着相同的相貌。在这一点上，其实我们与钟思第一样，是个“洋鬼子”！

城市音乐家与农民乐师的区别，比一般的城市人与乡下人的区别，还要多，我们在音乐知识上与农民乐师有着完全不同的知识系统。这个知识系统不是城市人与乡下人的不同，而是中国人与外国人的不同，而是传统的乐律学理论与西方的基本乐理的不同。这种分歧，可就大了！

我们对“民间音乐”一词的理解，相当程度地建立在西方学者对口传文化的表述与理解上，这一表述又被在西方教育模式中成长起来的中国学者过滤了一遍。“民间”一词并

非传统的“礼失求诸野”、即因战乱等原因在城市生活中失传却在避乱的乡间相对完整保持着的“民间”，这个“民间”中呈现的文化现象，具有极高的艺术品次和深厚的历史内涵。当我们用西方学者并因这些学者的权威建构起来的一组组代码去解构民间图景而发生抵牾时，才渐渐发现，“民间”并不等于“简单”！非但不简单，有时比之那些著录文献、我们熟悉的语言，更难理解。阐述理论的语言，是采用古语挟裹着百姓口语、需要分辨剥离的乡村俗语。研究者要突破以往观念所需花费的代价，就是年复一年地与民间乐师相处。只有如此，才能听懂那些用西方的价值观判定为不科学、与表述上确实难以理解的术语，而建立在这些术语内涵上的阐述才是中国式的理论。

这类语言，不是学术性的抽象概念，而是十分口语化、十分直观化的语言。民间乐师常说的宫调概念“一把字”，实际上就是我们所说的一个调的音阶、一个调的音列。农民乐师不知外传的术语“音阶”，你采用的这个术语以及这个概念产生的学术性、专业性的威慑力，马上会使他们变得茫然不知所从，因而产生强烈的自卑感，流露着如同小孩子在大人面前说错话一样的表情，最终缄口不语。我们采用的西化语言，把他们想说的意愿压制下去，不要以为被萨义德在《东方学》一书中用来称谓西方“强势文化”“霸权文化”的观念，只强烈地影响着我们的思维。一个打扮得干干净净、操着象征着“现代文明”的录音机与摄像机的城里人，一个来自官方机构似乎主宰着他们命运的文化官员，一个识文断字的学者，走到民间乐师身边时，他们对我们的感觉，也像我们面对那一大堆已经翻译的和未经翻译的西方教科书的“绝对权威”一样，有着无条件屈从的心态。如果我们中的

哪一位用“一把字”而不用“音阶”一词对大家讲话，他一定会被城市中的同行认为是没受过“正规”音乐教育的人，且立马产生歧视。可这“一把字”的表述方式，恰恰反映了传统宫调理论根据乐器指法、具有游移性的特点，反映出中国人建立的概念依存于物质凭借的实践理性色彩。如果你说“一个音列”，也就把传统宫调游移性的特点抹杀了。一个词有一个词产生的物质基础，非如此不可，其它的字，可以达义，但难以传神。世间每一物品，大概都只有一个字，可以入木三分地表达它的特征，其它的字，只能入木二分、一分，乃至隔靴搔痒。

用农民乐师的表述方式，采用他们习惯的、具有实践理性色彩的语言，与他们对话，他们才能畅所欲言，尽情发挥他们的逻辑，才能了解我们这些“局外人”早就应该了解的事务。讲他们的语言，甚至采用他们乡音的声调对话。不然，就永远被阻在门外。我们才是犯了大错的小孩子呢！

局内人与局外人、圈里人与圈外人，是民族音乐学基本理论中的一对范畴。民族音乐学的初创阶段，“圈外人”指的是欧洲学者以及以欧洲音乐的价值观念为坐标观察无文字文化的研究角度。当然，没有异文化的研究经验，很难跳出自己的文化圈，“超脱”地观照自己。中国未经西方的科学发展阶段，未将自己的文化传统用现代科学方法系统整理，借鉴西方的基础理论，参照研究，对建立自己的基础理论大有好处。但用西方理论解释传统音乐理论时，也有误解甚至曲解的时候，这就需要用自己的、含有异文化成份的眼光，重新体察自己的文化。当代民族音乐学已经意识到，归根结底，只有圈里人，才能真正了解一种文化的底蕴，建立在这种体验和理解上的知识，才最具权威性。片面强调“客观”，

忽略了圈内人对于自身文化的种种体验。

许多次，当我们初次采访某个乐社要求看其乐谱时，他们常常推辞道，谱本早在“文革”中失落了。我们为乐师们拍照，再次采访送给他们照片时，他们才略含羞愧地从躺柜中取出保存的谱本。信任需要时间。听音乐研究所的老一代人回忆，20世纪50年代采访时，农民们会自动献出自己的谱本。这种信赖，被反复无常的城市人折腾得所存无几了。或许我们应该这样要求：学会讲农民的语言，起码在语言上，把自己变得更像个农民。

写于香港沙田崇基学院许让成楼

（原载《中国音乐》，2001年，第4期）

# 冀中平原上的思绪（三）

## ——喜忧参半







1994年正月十六，曙色熹微，近村鸡唱，我与钟思第教授（Jones Stephen）匆匆起身，在几个音乐会会员的陪同下，离开采访了十数日的涞水县义安镇南高洛，准备回京。北方农村寒冷的村路上，空无一人。刚刚出升的太阳悬在冬日稀疏干枯的树杈间，冻土平展展地延伸着，没有农作物的田野里，一片冷清。

然而，当每天唯一一趟开往北京的班车，缓缓蠕动在地平线的尽头时，大批农民，肩挑背扛，大包小袋，像从地下冒出来的一样，从各个通往公路的村口涌出来，也像蠕动而来的汽车一样，缓缓向公路汇集，略紊而步健，无声而雄壮。

我突然感到，如同大地深处涌出的返春大潮，这些汇聚起来的农民兄弟，告别了昔日正月里休闲的传统，也告别了传统的缓慢生活节奏和生活模式，向城市、向新型的生活涌

去。这幅刚刚还处于空旷清冷之中、人物主角却于一瞬间突然填满画面的壮阔景观，就像春潮于未曾留意的瞬间把大地填满新绿一样，让人心里一下子生机盎然。

糟糕的是，班车停在前一路口时，已是座无虚席。我们只好放弃搭乘班车。经音乐会会员蔡然介绍，找到一家由拖拉机改装成汽车的农户，求他送我们进城。主人并不情愿，但刚好他夫人要去县城看病，勉强应承。冬天气温低，汽车艰难地发动着，浓重的汽油味似乎点根火柴就会引爆。总算打着火，可以上路了。在崎岖土路上颠簸半天，到达定兴县，再站在公路边拦截长途车。一辆辆大巴，满载而来，司机无奈地摇手而去。待等到一辆终于肯停下的班车时，上面也拥挤得难以插足。好歹，钟思第的大鼻子起了作用。善良的中国农民见到外国人，礼貌地把我们让到车前热烘烘的发动机上落脚，竟然像坐在热炕上一样挨回了城。就在这一辆辆驰向京城、超载的汽车中，让人切身地体会着中国农民的变化！年关初过，背负行囊，告别家园，奔向城市。

农民变了，农民的生活变了，农民的文化也无可挽回地变迁着。

这是一个令研究农民文化的人，兴奋也苦恼的主题……

从艺术观上，我们这些出身于也习惯于所谓“严肃音乐”的城市音乐家，当然情有独钟，喜欢“音乐会”这类演奏传统大曲的民间乐社，更因与乐师的长年接触产生的感情，一开始就产生了一边倒的感情偏向。毕竟采访此境，已是“十五的元宵数添碗，清明的桃花几展容”了。但作为民族音乐学的学者，又不得不忠实地记录这一组织在当代迅速变革的经济环境中无可挽回的衰落。观察了它的生存背景与经济供养，我们得到一个不愿意得到的结论：社区环境中的

成员对这一社团无偿的经济供养意识，随着商业化意识的日渐增强而日益淡漠。

即使是音乐会会员，也已出现了以金钱为标准来衡量自己劳动的趋势。南高洛音乐会的头管蔡玉润，看到葬家给他们一同参加丧礼的吹打班900元现钱时，义愤填膺。他感觉别人拿自己不当人，感到自己的劳动不值钱！当整个社会都以货币所体现的价值量来衡量一类劳动，不再以传统的社区精神来衡量一个社区成员的表现与贡献时，作为一个从来不拿钱来衡量自己劳动价值的人，也失去了评价自己的标准。价值体系的倾斜，使维系乡亲们之间交往的准则，开始受到维系这一准则的成员自己的怀疑。

许多音乐会开始违规逾制，改变原来无偿服务的宗旨，出价收钱。关城乐社的会员说：每年春节正月闹会时，村委会给几百元钱，村民们也自愿捐点钱。但是外村人请，一般需给三四百元。采访录音时，这是不多地几个向我们直接要“劳务费”的乐社之一，而且看得出，他们已经十分习惯。

其实，大部分音乐会的会员们预感，他们可能成为最后一代传人，“传不下去了！”新一代村民，再也不愿意学习这种精美但过时的艺术。米黄庄程万香老人哀叹：“有愿意学的，我请他们。师傅请徒弟！但还是没人学。”城市“新人类”的审美取向，迅速地浸漫乡里，农村村民的审美取向，随着城市生活的变化而变化。昔日城市中有鼓吹乐，农村便有音乐会。今日城市里有了花样翻新的艺术表演，农村里也就出现了弹着电子琴、敲着架子鼓的吹打班，乡村礼仪中也就出现了我们觉得不伦不类而主持者们认为无比时尚的西洋铜管乐队。流井村音乐会加进了唢呐，徐水县北乐会变为南乐会，相当部分的音乐会会员参加吹打班活动，相当部分的

音乐会改为南乐会或吹打班，经济利益驱使着这类行为的大规模发展。农民的经济生活变了，口味也变了，由农民供养的艺术社会，也必须调整自己的观念去适应恩主，这大概合情合理。那个使音乐会借以发展繁荣的经济环境，变得令它难以为继了。我们无力扭转社会转型期的发展趋势，只能不事藻饰，老老实实地把这些记下来。笼统地谈论传统文化的消亡和一个乐种的变迁与记录这一过程中那些伤感的细节，是两种不同的感受，后者如同乐师们的个人经历，“一曲能教肠寸结”。

哀叹之后的兴奋，则是农村经济的兴旺发展。这到底是一个令人高兴还是悲哀的前景？作为音乐学家，我们感到悲哀。作为社会学家，或者说，作为一个人，则为农民生活变得日渐富裕，感到无比高兴。毕竟，面对那些低矮不透光的农舍以及徒有四壁的景象，令人难过异常。当走进敞亮的农家，在农户门口看到他们的汽车（霸州市张庄音乐会会头张凤涛家），看到他们的机器（雄县西安各庄头管张德华儿子家），又感到无比兴奋并对农民生活的巨大变化而满怀希望。农民学习城市文化，是把城里的建筑式样一起搬进农家庭院的，即使不喜欢他们对城市流行音乐的模仿，也喜欢他们以城里人的居住环境为榜样对生存环境的改造。

我们遇到了近似19世纪的法国作家巴尔扎克所有的矛盾情结。这位政治上保皇、文化旨趣上极端保守的作家，却用大量的笔墨记录了那些他不喜欢的、却以不可遏制的力量迅速崛起的新兴资产者，真实地记录了那些在个人品质上贪得无厌、视钱如命、毫无文化品位、却推动了历史发展的资产者，从而构成了他《人间喜剧》的辉煌大厦。我们的笔，应该停在什么地方……

虚幻地歌颂那昔日的田园风光？正如鲁迅尖刻挖苦的那样，那些闲坐船头、手摇蒲扇、看着远处的袅袅炊烟、大呼“农家乐”的文人墨客，只是从远处选择性地欣赏着农村景色，把质朴的农民作为乡村景色的点缀，这类“莲浦晴游”的文人们，根本体会不到终年洗不上澡、生火做饭时一屋充满“袅袅炊烟”呛得咳嗽的真实感受。

或许我们内心的矛盾会永远这样交织着……

为了听到传统风格的套曲而宁肯牺牲演奏这些套曲的人的生活水准？这种欣赏品位的选择对于与我们一样有着物质追求的农民乐师来说，是太自私了。当城里人欣赏那些田园牧歌的时候，可曾想到，田园牧歌与其背景的和谐，建立在多少农民对生活无奈的呻吟之上。当一条条电话线把两个情人简单地连接起来让他们滔滔不绝时，那些填满孤独、相思、压抑的《绣荷包》《十二月》《叹五更》，就不再有咏唱的必要了。我们永远地失落了那美丽的荷包以及荷包里裹藏的绵绵情愫。当飞机在几个小时内就能把你送到辽阔的中国版图中的任何一地，那“楚臣去境、汉妾辞宫”的别离以及因距离和畏途而生的《离骚》《胡笳》的琴声，也就再也弹拨不出味了。可是谁不愿把鸿雁的“传书”变成一部手机，把哭哭啼啼的分离变成一张往返机票？

当蔡玉润心中不平衡时，我宽慰他道：一个英国教授(钟思第)，从繁华的伦敦，不远万里，年年来此。又一个教授（曹本冶），从繁华的香港，也是不远万里，来到这里。都是为了听你们的音乐！你们与钟教授临别时抱头痛哭，这种感情体验，用钱能买得来吗？这就是“知音”。正是因为你们手里的音乐才带来了这些朋友、这些难得的友谊。

说完这些半是真心、半是违心的话，自己却在想：我不

是在误导吧。这告别景象，不正是一种辉煌的文明在坍塌时才有的悲壮？这悲壮的告别，不正说明了这一艺术品种的知音鲜而又鲜、少而又少，因而惺惺相惜？

现代化毕竟提供了舒适。当乘着汽车飞驰过那些没有煤气、没有洗手间的农舍，终于回到高楼林立、生活设施方便的北京，常常想到的就是：又可以痛痛快快地洗个澡了！

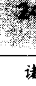
在雄县里合庄采访刘信臣时，被他孙女的哭声打断。母亲打她的原因，是她在县里一家工厂洗澡时丢失了一条腰带。对于穿着名牌服装、吃得越来越肥的城市孩子来说，一条皮带算不得什么。但对一个农家女孩来说，这条价值十几元的皮带却使她饱受一顿巴掌。我的难过，无以言喻。希望这个天真可爱、终于有一次洗澡机会而十分开心地与同伴们玩得忘乎所以、甚至忘记扎腰带就跑回来家来的农村小姑娘，不再有这样的遭遇。可这是需要这家人的收入足以视一条牛皮腰带为牛毛的背景才能得到的欢颜。能使农家女孩不再为一条皮带而哭泣的，就是蓬勃发展的乡镇企业，这是一场真正让拴在土地上几千年的农民阶层离开祖祖辈辈借以谋生的土地，开始从事工业化生产的大变革，一场让几千年来仅仅维持在糊口水准的“耕薄田、樵高山、钓清流、工木石”的农民们，摆脱贫困、真正富裕起来的大变革。其实际成果已在许多楼房鳞次栉比的农庄中展示出来。它的前景，多么诱人。农民，是一个将彻底改变中国面貌的伟大阶级！只有农民阶层彻底改变生活面貌之时，才是中国彻底改变面貌之日。

可是，昔日飘在这田园上的传统套曲，也将随着隆隆的机器声消逝在那吐着与它们一样浓浓芬芳的土地上。青纱帐飘过的不仅是丰收的谷香，还有与这谷香共同构成的农业文

明的礼乐文化。当乐社消失在冀中平原上的时候，大概就是农业文明的终点。我们只能噙着眼泪，把那些活生生的音乐，记写在干巴巴的无声乐谱上。人们可以听光盘、看录像、哼乐谱，但是永远感受不到坐在乐队中间亲身体验从乐手们的动作与气息中洋溢出的生命韵律。

写于香港沙田中文大学新研宿 A301 室





# 冀中平原上的思绪（四）

## ——我心中的管子



冀中采风，数至易县。当地人自豪的不但是家乡那条著名的易水河，还有历史上最早的国都遗址“燕下都”和最末一代帝王的终结处“清西陵”。这座沉积了太多历史事件的小县城，也与音乐史上一段故事密切相关。那首在高渐离的击筑声中为送别荆轲而唱的慷慨悲歌，始终飘浮在这座难以被人淡忘的小城上空。中国人无法忘记使他们屈辱地走进近代世界的几位帝王，他们背负着国人的唾骂与谴责，默默地伏埋于清西陵那片郁郁葱葱的山峦中。如同送别“一去不复还”的荆轲时奏响的凄凉音调，帝王们葬礼上的音乐，大概算得上真正意义上的挽歌，它送别了沿袭两千多年的疲惫王朝。因着“清西陵”的建造，这座在现代生活中不再显赫的小城，却在有清一代，显要得了的。中国历史上的第一条铁路，就是从帝国的京都延伸到这个终点。可悲的是，西方人用来提高速度和效率的铁路，在中国的第一次使用，却是修

建皇陵。这大概颇有一点意味。中国现代科学乃至中国现代文化的起步，如同这条铁路，一开始面对的就是死气沉沉。那两条已经弃而不用的象征着近代文明的冰冷钢轨，通向的竟是一片悲哀的前景……

那前景中，流淌着古老的易水，那易水中流淌着一种古老的音乐，这音乐从一根古老的乐器“管子”中流淌至今。

管子这件乐器，古代也称筚篥，它几乎没有任何虚添矫饰，就是一截直不笼统的木杆，上面凿上几个眼，工艺的简单使人不难想象到人类发明最早乐器的样态。其实，历史上那些千呼百号的管状类乐器的分别，只不过是各个民族在一截或骨、或木、或竹的管状体上凿眼数目、吹口位置的不同而已。管状乐器初生期的简单朴素，与那时简单朴素的自然环境和文化环境等质等级。制作乐器的工艺当然是越来越复杂和高级了，但是，时至今日依然生活于“简单”中的农民乐师在这件乐器上的文化体验，质量上决不逊于以钢琴为代表的在物质文明的复杂程度上似乎占优势的城市音乐文化。听惯了光盘上绚烂音响后的音乐家，在一根管子的独鸣中体会的返璞归真，也仍然是他们心向往之的幸福情结之一。

人们常把赏乐的感受与操奏的乐器联系一体，似乎从钢琴、小提琴上获得了比从二胡、管子上更高档次的享受。这种把乐器与其象征的文化联系在一起的观念，并非来自纯粹的审美角度。正襟危坐在音乐厅的高席软座中赏乐，与你盘膝土炕、背靠土墙、聆听农民乐师的演奏，从审美的角度讲，没有什么不同。音乐厅里的音乐，就是诞生在音乐厅这种环境中，而管子的音乐，诞生于田园牧野，非要设身处地，在与这件乐器相互适应的环境中，才能充分领略它的丰采。如同大多数乐器一样，管子也曾进入宫廷且担任主奏并

加冕为乐队首席“头管”，但它并未趾高气扬，却随着和尚道士们的布道传法，悄悄溜回了民间。伴着鸡鸣犬吠、驴叫马嘶，伴着冠婚丧祭、布奠宴觞，管子的音色与乡村生活的底色水乳交融，令人觉得，给乡村生活做背景的音色，非得它那粗声大气不可。筚篥之魂，从来没有存放在城市图书馆那堆绘于古籍、比例失调的图版中，依然生机勃勃地飘浮在金黄麦田环绕的乡舍中。

这件从遥远的古代、从茫茫的草原飘来的筚篥，把无数个朝代和无数个民族的音乐混融一起。从加着插图的古籍中，我依稀辨认着其中的面孔。“河北推为第一手，恃其艺居傲自负”的王麻奴，在指法高难的“高般涉调”上，翻吹《勒部羝曲》，却不禁“汗浃其背”。潇洒的尉迟青，淡淡一笑，拿起手边的“银子筚篥”，用简易的指法，达到了相同的效果。官修的乐书，板着面孔，我们绕到文人的笔记中，才找到了古代筚篥演奏家们的生动面容。然而，他们的声音还是太遥远了、太不真切了，只有在农家小院中，筚篥的粗声大气，才过滤掉古代宫廷的、寺院的沉闷气息，爽爽地畅吐出一口新气。

走州过县，串村跑店，遇到过无数杰出的民间管子演奏家，与他们的交谈，才让我这个曾经持有上面所述态度的人，懂得了管子。

孤庄头乐社的老乐师刘万福，1994 年犯了脑溢血，老伴儿不再允许他青筋爆凸地吹奏管子和享受管子。他自己动手制作的大、中、小三种规格的管子，已经沉默地躺在抽屉中许多年了。它们的身躯中曾经流淌过刘万福年轻力壮时的青春气息，吐唱过老人一生的梦幻。如今，它们哑了。激情四溢的管口，落上一层灰尘。被演奏者轻快有力的指肚磨出

一片片凹洼的指孔，不再锃亮光滑。只是到了我们采访时，老人才敢在老伴儿面前明目张胆、痛痛快快地过了一把瘾。

管子一旦到了他的手上，我才感受到除了人的生理年龄之外，还有另一种我们暂时还无法找到一个合适的词来形容的“年龄”，这种年龄在描述类似中国文化这等具有深厚积淀的领域时尤其重要，它是中国人在感受一个“老”书法家、“老”画家、“老”中医的技艺以及脱口说出“姜还是老的辣”时，常常心生敬畏的背景。这种年龄既有炉火纯青的老道，又有青春沸扬的风华，它浑融着一个个体生命中不可思议的境界，既体现为青春生命的律动，又体现为阅尽沧海的沉静。如同书法笔势中体现的生命韵律一样，每一组音符连接中的细微变化，都在或抑或扬或壮或细的吞吐中，体现出精神之核分泌出汁液的浓烈醇厚。音乐家们常常形容，一件管乐器吹到家的时候就如同从弦乐器那几条反映敏锐的弦上拉出来的一样匪夷所思。管子静静地哭着，管子忿忿地吼着，管子甜甜地唱着，管子火火地笑着，一个农民乐师一生中的甜酸苦辣，都从这根手中的管子中流淌出来。那一刻，我体会到曾以为可以穷尽一切人类感情的钢琴键盘上从未体会过的情感，体会到古代典籍中的极致描绘词语“如泣如诉、如怨如慕”到底可以达到何种实际感受的程度，体会到这件来自简单的人工却又达到鬼斧神工地步的乐器无以穷尽的表现力。

面对面地聆听一个乐师单独为你演奏，特别是由于某种原因长时间没有动过自己心爱的乐器、因而一下子就可以抖起精神倾情演奏才可听辨的充沛，就如同享受着一个花了半辈子精力在一本书中的作家只用半个时辰向你滔滔雄论时的过瘾，痛哉快哉！

城市与农村文化生活的隔阂，常使城里人不知道通过什么渠道才能解除农民乐师的提防。幸好，音乐的神奇能使生活于两种不同背景中的人，通过这根细小的管子，轻松地绕开城市坚冷的墙垣，对接沟通。听农民乐师的演奏并被其中的杰出者感动与其促膝交谈，在炕头上为他拍案叫绝而他心领神会时，才感受到两种文化隔阂的消融。坐在对面的不再是生活方式上不同的族群，而是同干一行的音乐家，共同的经历，共同的感受，产生了共同的话题。文化背景与我们和农民之间有着更大差异的英国学者钟思第（Jones Stephen），对此有着更多感受。正是音乐的神奇大力，使社会背景、文化差异、语言不通的西方人，与一大批中国的普通农民变成朋友。

第一次采访时，我们给刘万福拍了几张照片。时值盛夏，老汉上身赤裸，手拿着他那宝贝似的木斗笙和管子。第二次采访，给他带去了照片。他刚刚放羊回来，怕弄脏了照片，手在上衣上抹了两下，用指尖捏着照片，憨笑着看自己吹管子时的样子。老伴儿半嗔半责怪地说："知道照像，也不披上件衣服。"如同每次回访时看到的情况一样，一生难得照上几次像的贫困，使农民乐师们把这些照片视为珍品，一排排地夹在挂着的镜框中，精心保存。

刘万福拿出买来的五台山僧道乐班的录音带，告诉我们哪些曲子与河北的大曲差不多，哪些不一样。这些大曲他已经千嚼百咽。农民的生活异常节约，舍不得买这，舍不得买那，但他却对热爱的笙管乐，不惜花钱，买了一堆不关生计的磁带。这在农民乐师中，也是很少见的。

对管子情有独钟的还大有人在。西安各庄管子师张德华的老伴儿说，他年轻学艺时，晚上睡觉也抱着管子，摸指

位、背谱字。这与风流皇帝唐玄宗背靠龙座，面对大臣们的疑惑，神思恍惚手按玉笛背谱子的事，大概出于同样的痴迷。一根管子，让一位农民懂得了幸福。从爱乐的角度讲，这种从粗麻蔽体的农民身躯中流淌的幸福体验与皇袍加身的皇上龙体中流淌的幸福体验，并无二致。

雄县北大阳音乐会的董新年老人，也是位管子师。如今乐社已散伙，平时也没有时间吹了。但听到村里人发丧时请来的吹打班，他还是禁不住手痒地凑过去，在吹打班那些不知天高地厚的后生们面前，展示一下自己早年下过的功夫。

这一席话，他讲得兴奋，我也听得兴奋。

安新县关城村音乐会的张小文老人，谈起自己的师傅张画亭时说："无论五冬六夏，师傅得空，坐下来就是吹管子。我曾问师傅：'学这个能吃饱了饭？'师傅反问作答：'不学这个就能吃饱了饭？'我也就学了下来。"师徒俩是把管子当做贫困生活中的心灵慰藉，把持在手中的。

这一席话，他讲得伤感，我也听得伤感。

这些半农半艺的乐师，需要辛勤地劳作才能应付一年的生活。他们收拾好田园，种上小麦、高粱、土豆等作物，依靠这些粮食，支撑着往往是人口众多的一大家人熬过寒冬和青黄不接、半饥半饱的日子。春日抢种，秋季抢收；饲养猪羊，喂食家禽；储备干草，晾晒玉米，抵御一年一年几乎无法避免的灾变饥荒。暴风霪雨，颓垣房漏，需要修补。旱涝虫灾，税征输资，需要筹措。回到家中，坐在炕头上，拿起管子的感觉，该是什么样？

当然，这已经不是今日农村的生活了。但或许这件乐器还是太古老了，它音色中那股凄婉悲凉的味道，永远难排难除，彻而新之。古代典籍中把它称为"悲篥"，似乎一语成

谶。一次采访途中，“大雨落幽燕”，村路泥泞，寸步难行。只好倒回公路，沿易水回县。就在此时，一声深沉的管子，从一片槐柳掩映的村庄里，沿着易水蜿蜒流来。管声被河床中的流水带动着，被弥漫天地间的传声体、那如烟似雾的雨水传播着、放大着、冲刷着。在村庄、河流、土地、人类之间，一根管子，竟能调协自然，化腐为灵，上达帝乡，下入地府，竖走河床，横穿人心。管声呜咽，终于与弥漫在田野上浓得化也化不开的雨雾，融为一体，消逝在暮色苍茫的秋空之中……

易水河上的萧萧寒风，吹落过慷慨悲歌的壮士们深情的泪花，那复为“变徵之声”的激昂声腔，也使后人们的怒发多少次“尽上指冠”。历史的凄风苦雨融进易水河，也默默地融进喝着易水河水成长的易县人的血脉之中，这流动的河水中，混融着一股可感可悟却无法分而析之、化而验之的筚篥的悲鸣。

写于香港沙田崇基学院许让成楼

（原载《乐器》，2002年，第4期）

# 洞庭湖采风断想之一

## ——渔　歌







尽管前有中国音乐研究所第一代研究者于20世纪五六十年代之交，采风、整理、出版的厚厚一册《湖南音乐普查报告》，后有当地的音乐工作者采集编辑、洋洋大观的《湖南民间歌曲集》，而使湖南民歌研究的依据材料相当丰厚，从事民族音乐研究的人，仍然愿意实地聆听、亲身感受湘音的特有情味。我们抱着这样的愿望，于1991年5月18日至30日赴岳阳市，与该市北区文化局的音乐工作者，共同对洞庭湖北部一带的渔歌进行小范围、小规模考察。

岳阳市地处湘北，宋代文学家范仲淹《岳阳楼记》中"巴陵胜状，在洞庭一湖"之句，可谓指出其地貌的主要特点，还可以说，"洞庭一湖"，也是当地人围绕其活动、思想的主要内容。大小湖泊星罗棋布，宽狭河渠纵横沟连的地貌，也使音乐文化得舟楫之便而扩散开去。文化地理方面的诸多研究证明，山脉阻断文化的传播，山左山右，风格迥

异。水系则是文化传播的自然渠道，水头水尾，风格渐远。《尚书·大传》“非水无以准万里之平，非水无以通道任重也。”正如是言。所以，将基于农耕文化的某些山歌与湖区民歌做一比较，立刻会发现，因为有了山的天然屏障，前者能够形成风格浓郁、情态独特的歌种，如“花儿”、“信天游”之类，而一个以舟为家、漂泊为生的生活群落，在音乐文化风格上则不会形成相对封闭的样态。

洞庭湖襟连长江，“北通巫峡，南极潇湘”，渔民流动性很大。采访中遇到的许多老人，均非土生土长，只是建国后的户籍制度使他们在此安家落户。一首当地许多人唱过的《水路歌》中，提到了大量码头的名字，从长江沿岸的名都绵城，到临江小镇，沿途港湾，历历数来。从这首传授地理航道知识的渔歌中，可以看到此地渔民常年漂泊的生活空间。他们或打鱼，或运输，上溯云南、四川，下至南京，上海，旁及安徽、湖北，可谓浪迹天涯。因此，渔人所唱歌曲，远没有黄土高原上的脚夫由于寂寞压抑而引发的热血冲腾和凄苦悲凉，而在广采泛取中，淡化掉地方性，因而获得更广的地域感。这首颇能说明旧式洞庭渔民的生活范围而极有价值的《水路歌》，现在只是挂在一些老人的嘴上，他们大半也不能将地名唱全了，这条“水路”已多年不涉，旧时生活的航道渐渐模糊了……

我们为考察渔歌而来，一路上却不禁为什么是“渔歌”而困惑。现抄录一些提及渔人咏唱的古句：“是钓渚渔咏之胜地，其迭响若钟。”（《水经·沅水注》）“榜讴齐引，渔歌互起。”（王勃《上巳浮江宴序》）“猎响警云梦，渔歌激楚辞。”（孟浩然《陪张丞相自松滋江东泊渚宫诗》）“野哭千家闻战伐，夷歌几处起渔樵。”（杜甫《阁夜诗》）“牛歌渔笛山月

上，鹭渚鹜梁溪日斜。”（杜牧《登九峰楼诗》））“殷勤听渔唱，渐次入吴音。”（郑谷《江行》）“空濛过钓船，断续闻渔唱。”（薛能《秋夜旅舍寓怀诗》）“云遮月桂几枝恨，烟罩渔舟一曲歌。”（李咸用《宿渔家诗》）“渔翁夜傍西岬宿，晓汲清湘烧楚竹。烟消日出不见人，欸乃一声山水绿。”（柳宗元《渔翁诗》）前提范仲淹《岳阳楼记》中“渔歌互答”之句声名最著。

这些古人提及的“渔咏”、“渔歌”、“渔唱”，还有“渔笛”伴奏的歌，都用来装点渔家生活的背景，有较宽的解释范围，近人谈及“渔歌”却只把与打鱼相关的一系列生产劳动时所唱的歌，或者歌词中直接提及渔家生活的歌，称为“渔歌”。







文化研究的最终目的，是通过考察民歌的内容、民歌的演唱方式、演唱场合反映出来的社会功能，探讨以湖区为生活氛围的渔民具有的观念。如果按照以往的分类原则，只把与打鱼生产劳动相关和直接提及渔民的“渔歌”，从渔民生活中抽取出来单独考察，而不是把从渔民中所唱的所有歌曲进行整体考察，是否能获得渔民文化生活的全貌，进而在社会学、文化学研究中，全面描述这个阶层、这个行当旧式社会生活的方方面面？

一路采访而来，我们常常被那些老渔民们所唱的各种内容、各种类型、各种功能的歌曲及其情感表现所吸引，而不只是被与打鱼相关的歌所吸引，更与前述“渔歌”概念相矛盾的是，每当我们问及渔民，在船上唱些什么“歌子”之时，他们的回答中包罗的歌曲，大部分属于小调类。我们不能不这样诘问自己：如果让一个渔民一辈子只会唱打鱼歌而不会唱小调，就如同要求一个渔翁一辈子只准伫立船头而不

踏上岸一样荒唐。

将那些与打鱼相关的歌曲与其它民歌割裂开来，单独研究分析，确实可以鲜明地观察到捕鱼劳作反映到音乐上的独特样态，没有这些微观的型态分类，也就无以比较渔民之于渔歌、牧民之于牧歌、稻农之于田歌的不同表情方式。但若欲揭示一个日守孤舟、夜宿湖岸、以船为家、漂泊为生的渔人生活的综合文化观，就必须考察以渔业为生的人所唱的全部歌曲，而不仅限于打鱼劳动所唱的歌。这种考察只是在像《没有航标的河道》这类小说中见到，而音乐界并未作过。

带着这种综合考察目光去接触渔民的音乐生活时，便会发现渔人口上的歌中，即使是小调类民歌，也常常闪烁着与稳定的农耕文化产生的乡土观念略有不同的成份。可以说水系文化与以儒家学说为代表的农耕文化中的许多东西，例如“父母在，不远游”之类的恋土意识，“安土重迁”观念，天然发生冲突。旧时渔民居无定址，随遇而安，却从漫长的航程沿途上，不拘一格的来源中，汲取生命和文化的营养，塑造的性格自然潇洒放达，表现在音乐上也更加浪漫自由。

5月24日，我们到岳阳县河西广兴州胜利乡，采访了几位仍然可以唱“乐乐冬”的老人。来到岳阳县便听到文化馆的音乐工作者介绍，“乐乐冬”是一种独特的演唱形式，其它地方都未发现。演唱由朱源道（男，60岁）“打头声”，贺本立（男，71岁）“打二声”，聂木生（男，71岁）“打高声”，朱源炳（男，57岁）“打和声”。这种一人领众人和的形式，一般都有固定人选组合（后从朱思湘处了解到，原来此村有一组固定的、公认为最佳的演唱组合，但有一人已故去，组合自行解体，后继无人）。头声起唱引出高声（又称“三声”）“唱本”，大家一起“打和声”（又称“顺豆子”）。

"唱本"内容多为历史演义，如《三国演义》《水浒传》《西游记》等。

"和声"是古代歌曲中众人应和帮腔的部分，有虚字和实辞两种。现录唐人皇甫松《采莲子》为例："菡萏香连十顷坡，(举棹) 小姑贪戏采莲迟。(年少) 晚来弄水船头湿，(举棹) 更脱红裙裹鸭儿。(年少)"歌中句尾有规律出现的"举棹"、"年少"就是"和声"。任半塘在《唐声诗》中说："和声最初发生，大概在声诗尚属徒歌，未曾合乐之时，乃早期之歌诗形式，犹与'谣'接近。如《得体歌》《欸乃曲》，其初均为劳歌，其和声由劳动用力之口音而来，故亦称'号头'。"我们所见的这种演唱形式，之所以称之为"乐乐冬"，就是因为曲调进行中，在每个乐句间都有规律地间插衬词"乐乐冬"短句，以做和尾，即是古制中众人应和帮腔的部分。《巴川直隶志》载："春田插秧，选歌郎二人，击鼓唱钲于垅上，曼声而歌，更唱迭和，俪俪可听，使耕者忘疲，以齐功力，有古秧歌之遗。夏耘亦如之。""乐乐冬"即是插秧薅草所唱的"古秧歌之遗"。这种纯朴的民间演唱形式虽无明确的文献记载，但不难推想它绝非近人创立，应该是源远流长寡不多见的古制之遗。老人们的演唱极有特色，头声起唱总是高亢洪亮，用假声在高音区盘旋亘久，极尽悬声拖气之能，几个人在乐句和声的衔接部分，有规律地派生一些长短不一的协和声部，"乐乐冬"三字的固定曲调，从头贯穿一致，节奏强烈有力，它在歌曲中的功能，在于调解"唱本"者换气喘息，留有思考下联的余地，"乐乐冬"之所以能长篇累卷地唱至几天，与"和声"的功用分不开。

沧海桑田。如同昔日那"沙鸥翔集"的自然环境已被隆隆穿行的轮船噪音所取代一样，昔日那"渔歌互答"的文化

环境也在历史变迁中悄然变质。采访中，时有经过再三劝导，“千呼万唤始出来”，而一张口，却是填改了新词的渔歌，不免令人失望。这些沉淀着建国以来在各种观念下组织的歌咏活动中的辞令，时代烙印一闻可辨，许多渔歌的原始面目已不复见。转念想来，屡更屡变，也是民歌的一大特性，它总要不断随着时代而变化，不管这时代是否畸形，它都忠实地录下了历史的实情。要把那些已经沉入老人们心底的歌再寻回来，如同要在洞庭湖竭泽而渔一样不可能。但“听音可以开心，聆语可以开襟”，我们在与老渔民的交谈中，思考了许多未曾想到而可能有了新的思路的问题。

（岳阳市北区文化馆馆长朱方红与我们一路相伴，不惮其烦地为我们翻译湖南官话　北区文化局局长钟桂平为采访精心安排。在此致谢。）

写于北京新源里西一楼

（原载《音乐学术信息》，1991年，第5期）

# 洞庭湖采风断想之二

## ——铭记于心的歌



那种只有民间歌手、民间艺人才具备的刻骨铭心的记忆能力，常常令受过现代填鸭式教育而仍然被动记忆的后人惊叹不已。以前在戏剧剧团里知晓几位老琴师，不需看谱可以背奏几十出大戏的全部唱段，而对这种记忆的超凡现象略有所知的我，在采风过程中，面对那些隔了几十年禁唱历史仍能连篇累段唱上一个上午而余兴未尽的老歌手，还是禁不住由衷地折服赞叹。每至此种场景，你似乎像摸到了传统音乐的顽强命脉一样，那生生不已的脉冲、搏动，传感出的特殊能量，常常促使你试图探明，支配这精神现象的内在动因，源自哪方泉脉。

采风途中，每每向被采访者请求唱民歌时，他们最直接、最容易、也似乎最顺其自然地想到的，就是情歌。那些上了年纪的老人，始则扭扭捏捏，半推半就，继而一发而不可止，甚至像《十绣》《十二月》这类数十段歌词的情歌，

也连接紧凑，不含糊，不打梗，历数十年不唱却如数家珍般的流畅。如同一根扯不断的链条，一旦提起一端，便一环扣一环地抖露出来，再也捂不住。而涉及其它内容的民歌，你马上就能感到岁月的痕迹，他们不是记不清了，就是记不全了，或是连接不畅，磕磕绊绊。这种谈起唱曲便不假思索径取情歌，而且在记忆中具有这般根深蒂固的顽强性和偏重性的精神现象是如此突出，不容你不同意这种结论——情歌是音乐文化中最炫目的奇观！

在湖南洞庭湖渔区的广兴州采录民歌，为了录音时的安静，当地村干部把我们安排在一所小学校中，但唱歌的消息还是不胫而走，惊动了一大群来看热闹的人。屋里屋外挤满了人，一看便知，不屑说年青人，就是中年人，也大多没有真正听过这些正在被、也即将被埋入历史底层的民间歌谣了。请来的几位老汉，一说起"打山歌"，虽然止不住乐滋滋地说笑，情绪还是脱不开沉闷。他们吞吞吐吐，就是不肯动"真格"的。正无可奈何之际，"救驾"的"救星"不期而至。原本在小学校门口卖"雪条"（湖南人称"冰棍"为"雪条"）的一位性情爽快的老婆婆，竟禁不住诱惑，跑入场内，左提一句词，右提一句腔，最后终于坐到了录音机前。一旦进入"打山歌"的特殊氛围中，男女之间的对歌关系便因歌词中"哥哥""妹妹"的派定而产生了微妙变化。换句话说，眼前的老婆婆之于老汉，无异于歌中当年的姑娘之于小伙子，情绪一下子"火"起来了。

情歌的神奇之力真能起死回生。

老汉们完全忘记了要录音的窘迫、紧张、压力，很快便以发难调笑与老婆婆对答起来。老婆婆早把她的生意抛在脑后，与老汉们抢腔赶句，嬉笑嗔骂。那在晚辈们面前或许还

板着的面孔，随着歌声悄然退去，脸上焕发出那种晚辈们才特有的红润光泽。老人们的皱纹舒展了，记忆恢复了，胆量放开了。

坐在录音机前，虽然不能完全听懂他们的湖南官话和方言土语，却能凭着那毫不掩饰、溢于言表的高涨情绪，禁不住地随着他们激动欢笑。

是的，这些情歌对于这些走过历史风尘的老人们，内涵是多么丰富，他们年青时如醉如痴地唱过，也伴着这些歌，如醉如痴地爱过。情歌回啭之时，便是青春回转之日。从这层意义上讲，情歌是审美的载体，更是记忆的载体。

探求民歌手记忆的奥秘，最触目的现象便是分节歌中大量的排比式段体。在农业社会中，以农历月份、农耕节气做段落提头，排列铺展以提示记忆线路，是最方便的途径之一。"正月里闹元宵"，"二月里是春分"，"三月里是清明"，"四月里来麦穗黄"，"五月里是端午"，"六月里热难当"，"七月里来七月七"，"八月十五月儿圆"，"九月里是重阳节"，"十月有个十月一"，"十一月里冬至节"，"十二月是一年"。这类以《十二月》为题的民歌多得不可胜数，各地的歌词略有不同，如将"三月里是清明"换成"三月里去踏青"，"二月里是春分"换成"二月里刮春风"等等，但以节气引领段落的模式却如出一辙。《四季歌》《五更》《对花》则是更为常见的题材。如"春季里来艳阳天"，"夏季里来荷花香"，"秋季里来菊花黄"，"冬季里来雪满天"等，也与《十二月》有异曲同工之效。

"绣花"是旧式妇女生活中的特定场景之一，因此"一绣"这，"二绣"那，也是歌词的内在线索之一。可以说那"一针一线"织出的绵绵相思，也将多段歌词"穿针引线"，

织连一体。中国审美特点之一的程式性，不难从民歌中发现其胚胎，这种程式性具有以词引曲的记忆功能。

被姑娘们明做相思信物、暗做记忆桥梁而绣过的花，被小伙子们将绣花者比喻为所绣之花的种类有多少，大概统计不清。牡丹花、茉莉花、芙蓉花、海棠花、山茶花、石榴花……但有一点大概可以肯定，凡是自然界中芬芳美丽的花朵，都曾被那些毫不客气的“哥哥”们借用来形容他们心中的“妹妹”们。人们喜欢引用法国文豪巴尔扎克的睿智妙语：“第一个把女人比做鲜花的是天才，第二个是庸才，第三个便是蠢才。”而这第一个天才，正是那些不见经传的民歌手，至庸至蠢的模仿者，才是名声显赫的文人墨客。

情歌真是一片奇妙的审美王国，竟给逃避封建礼法、智慧而狡黠的少男少女们，开启了一片心向往之的乐土。平日里难于启齿的爱慕，借着歌唱的正当行为，有了大胆披露的胆量和借口；吞吞吐吐犹犹豫豫的表白，借着节奏的张弛有了思前想后的余地和流畅语距；遣辞用语的强调，借着音调的起伏有了令对方醒耳的突出侧重；日常生活中不可能也不愿意向任何人披露的私情、隐衷、相思，都一股脑儿地填排在情歌里，倾肝透肺地唱给情侣。这里没有道家的说教，只有情人的叮咛；没有皇家的典章，只有怨家的旧账；没有森严的礼法，却有着唱歌人信守不渝的海誓山盟。妹妹的“泪蛋蛋”便是琼浆，姐姐的“花荷包”便是万宝囊。

天上大星管小星，地上抚台管军门。
只见知府管知县，哪个管得唱歌人！

你道男尊女卑，她偏把哥与妹比做“一只黄羊两只角”；

你训授受不亲，她却歌“拉手手，亲口口”；你尊举案齐眉，她非咏“哥给妹妹描红妆”；你那里“乐而不淫”，文绉绉地咏“一日不见如三秋兮”，他那里却直通通地唱：“三天三夜、不吃不喝、不说不道、不言不语、面黄肌瘦、但想她呀亲亲。”



爱的词语填入曲调，再没有了特定指向。“哥哥”便成了所有女性求偶对象的通称，管你是“张家溜溜的大哥”，还是“连成哥”、“三哥哥”；“妹妹”也变成天下男性择偶对象的通称，再也不分“李家溜溜的大姐”，还是“四妹子”。经过了曲调的转换，曾是特指的，变成了泛指的；曾是具体的，变成了通用的；曾是言有所对的，变成了模棱两可的；曾是一方一土的，变成了南北咸宜的。

但是，此歌此曲一旦从彼时彼地中的某人某口中吐出去，上列的前后逻辑便立刻翻转回去：泛指的辞令，变得令“听者有意”的人心领神会，模棱两可的人称代词变成了有名有姓、有血有肉、有情有感的大活人。那歌中的山，就是咱们脚下的山；歌中的水，就是咱们眼前的水。

河里头的石头井里头的水，心里头有谁就是谁。

这就是民歌的审美效用。难以言喻的感情与飘忽不定的旋律同步流动——一字一音、急急切切的垛板，催活了表白者的心；放宽拉长的拖腔，凭着音调加上的装饰，夸张着呼唤的语气——随着一见钟情、含情脉脉、私定终身、轻仇薄恨、离别相思、花好月圆，各个爱之层步就在情歌中游历开去。这歌之轻舟，既是明确的词，又是朦胧的曲；既是敞开的心，又是掩着的腹；既是现实的人间，又是幻想的天国。

旋律托着你、推着你、送着你到那个礼法上贴着封条、如今却合理合法置身其中的地方——这地方就是不能超越现实的人创造出的超越现实的奇境——民歌的王国、审美的王国。

难怪许多地区那么愿意保持着一年一度的以歌寻爱的古老风俗。阳春三月，浅草没踝，妙龄男女，相戏水边。一年的劳作困顿，煎熬苦难，都化解了。社会与个体，道德与欲望，精神与肉体，礼法与自由的诸类矛盾，在这半是民俗风情、半是审美娱乐的场合，都合理合法、合俗、合礼地找到一个“和平解决”的突破口、发泄地。被三纲五常、人伦道德紧束着的情爱，在这江泽湖畔、山坡林边，无拘无束地吐露出来。那压着的情、捂着的爱、堵着的欲，痛痛快快淋淋漓漓扬扬洒洒干干净净堂堂皇皇地宣泄出来。虽然“时”这样短暂，“空”这样有限，但它提供的热能足以让人熬过一辈子的孤寂。

翻看陆续出版的、已经较少偏见而敢于把情歌原汁原汤印入其中的中国民歌的各种集本，毋须说，大量的题材源于爱情。老百姓何以在艺术品类中的这一地带如此密集地聚积起爱的声音，艰难地维护着即使是再困苦的年头也仍然属于自己的一小块天地和剥夺不去的权利？表面上看，中国正统的官方文化，儒、道、释三家合流，形成了严酷的禁欲文化。而重现实的老百姓，却在民歌这块天地中，用口口相传的方式，避开了笔墨带来的麻烦。让你的雅乐保持殿堂的圣洁吧，你愿意把爱情这颗禁果拱手出让，种在民间的土壤里，老百姓便当仁不让地接受，也无所畏惧地一并承受这一主题上加盖的“郑卫淫声”的责难罪名。

其实，真正的“华夏正声”恰恰活在与雅乐相对的俗乐

之中。谢天谢地，孔老夫子虽然做了许多捆住后人手脚、因而遭人唾骂的事，但他也真是做过几件大好事。他是个精通六艺的通才，熟知“诗歌舞”三位一体的“乐”，那是要张嘴唱的，这是祖宗的古制，视“礼乐”为本的他，拗不过去。典籍中明明写着：“诗三百零五篇，孔子皆弦歌之。”要不是他老人家的认可，要不是他老人家可以自弹自唱那些诗篇，视“郑卫淫声”若洪水猛兽的道学家们，早把《诗经》中“窈窕淑女，君子好逑”、“信誓旦旦，不思其反”的爱情歌曲删除了。虽然经学家兜来绕去，把这些诗篇附会于“后妃之德”的名目下，但还是不敢有违圣命。

低吟着这一代一代传下来的歌，常常冥思：是谁第一声唱出这些令千千万万颗心欲吐欲抒，而歌者是那样准确、那样恰到好处地道出了人们心曲的歌？创作者的生活岁月早已模糊得不复辨认，那些“蓝花花”、“小白菜”式的昵称、乳名，也无从对号。或许歌者姓甚名谁，根本无关紧要，他们已经把一生中最闪光的情感、最智慧的语言，留在、化在、凝在、融在那长长短短的《信天游》《绣荷包》之中了。通过这些歌，我们知道了她们是站在山乡高崖上“手把槐树望郎来”的四川妹子，他们是把心爱的姑娘比做“牡丹”而放声唱出“站在高山望平川，平川里有一朵牡丹”的西北汉子。虽然看不见她们“火辣辣”的“毛眼眼”，看不见他们“像条龙”似的“硬拳拳”，但能千真万确地感到：他们的的确确都是那样年轻……

山在水在石头在，只有你不在。

唱过感情这般热烈的恋歌而有过这般热烈恋情的姑娘，

终其一生也不会忘记自己年轻时唱过的歌。或许后代们，也会把这些热肠热耳的歌铭记于心。

写于北京新源里西一楼

（原载《天津开发报》，1994年7月16日）

# 西南采风纪程







汽车在绵延不尽的横断山脉中没入钻出，颠簸驰行。山色莽莽，蜀道盘盘。1987 年 5 月间，我随中国艺术研究院研究生部考察小组沿雅砻江到位于川、滇、藏相交的木里藏族自治县采风。近年来，那些散居在边鄙山林、蛮野山寨间的文化群落，吸引了大批的文化学家。刘尧汉教授从彝族的虎宇宙观中探寻着中国文明的源头；日本学者从滇南的旧俗中追索着倭族祖先的足迹；音乐史家则引证西南少数民族大型的风俗性歌舞场面去重新辨识“乐”字的来源。

巴托克在一篇论文的卷首抄录了勃来劳的一句话：“民间曲调只有在它被演唱或演奏的当时才真正存在。”他又谈过：“不去与创作这些歌曲的农民接触，不产生感性的交流，就不会抓住本质的东西。”在陶巴乡的一座由原木建起的三层住房前，一对老夫妇唱起了古老的普米人的歌。老人那粗哑的嗓音充满了一种难言的情味，他的胸脯在敞开的不合时

令的棉衫中起伏着，几根稀疏发黄的胡须随着嘴巴抖动。他靠在晒干的稻草垛上，面向撒满草屑的场院和村路，透着一股追忆往事的神情。那些或许像他手里的镢头一样古老的调子糅杂着多少祖先的心声。劳作、爱情、死亡……牧歌、情歌、葬歌……踏踏实实、平淡无奇却不屈不挠的生命……

我突然悟到，那种坐在录音机旁和乐谱前学习民间音乐的隔膜感，在这种特定的环境中被捅穿了。音乐是人民实际生活的一部分，与他们生活环境中的沟沟坎坎、枝枝杈杈，融为一个不可分离的整体。只有在这样的背景中，民歌才透发出它的本色，才传导出那股在谱面上体会不到的意蕴，才富于那原本的生命动态，才展示出词韵之外的全部意义。

普米人，史籍中被称做“西康”，至今仍保留着叫做“锅庄”的笛子舞。其俗为：一人执笛为导，男女老少，“连袂把臂，盘旋宛转”。老人们说，早年笛子舞是围着几根树桩周圈而舞。清陆次之《峒谿纤志》载：“龙家苗立木于野，谓之‘鬼竿’。春时，男女旋跃其下，以择配偶”。[①] 清田雯《黔书》亦有类似记载。西南各少数民族在早期的歌舞活动中，多有围柱而舞的习俗。在云南历史博物馆看到晋宁石寨山出土的杀人祭柱图。一个铜鼓般的底座上，中立一柱，各种像罗汉般做着夸张姿态的人物散布鼓面，场面狞厉，令人悚然。看来在西南，大型的原始活动中，中立“鬼柱”，确为通例。“礼失求诸野”，如果从各民族的早期发展阶段极其相似的前提出发，这些民俗学和考古学的材料，确让人对罗振玉释甲骨文“乐”字“从丝附木上，琴瑟之象”的旧说，

① 转引自冯洁轩：《“乐”字析疑》，《音乐研究》1986年第1期。

产生怀疑。大理市下关历史博物馆有一张清代的巍宝山龙潭殿壁画摹本《彝族踏歌图》，与我们所见之舞如出一辙。那些在历史上曾是各不相属的部族，对于文化习俗的选择，竟有着如此惊人的相似之处。

笛子舞的旋律具有鲜明的舞蹈特点，节奏两小节一扣，舞步亦完成一个循环。三只曲子在同宫系统中渐次转换。第一为徵调式，第二为羽调式，第三为宫调式。各自重复若干遍。在瓦厂区遇到的两个吹笛人都循此规律反复数轮。随着舞蹈的情绪高涨，调式主音亦趋高昂，使它的宫调体系具有了超乎单一调式之上的系统结构。李来璋在《五调朝元》一文中谈到，辽源市吉林鼓吹乐中，亦有这种在同宫系统中各调式递次转换的规律。①





21日清晨，我们来到木里大寺。始建于1674年的原木里大寺，规模宏大，曾是被称为“神秘之邦”木里的政教中心，当时驻寺的僧人多达七八百人。于1666年继任当地喇嘛教第二任活佛的降央绒布，在此建立了政教合一的体制，并持续到解放初期。大寺凭山而立，借着山势生出一种神秘的气氛。“文革”中原大寺已化为一片废墟。然而昔日寺宇僧舍的颓壁，仍然倔强、突兀地矗立在山峦中。刚刚爬上对面山脊的太阳，把光注刺过废墟的断壁残垣，从它那高低参差、遍布山岗上的荒迹间，切出一道道粗长阴冷的身影。朝云流丹，落日熔金，废圮的轮廓似乎仍笼罩在佛陀世界的静穆中。我徘徊在那尘迹斑斑、黝黑的墙下。是怎样坚毅的信仰使人在这崇山峻岭中搭起金项白垩，又是怎样盲目而荒诞的躁动把它化作一片瓦砾。18米高的释迦牟尼铜像，早已

① 李来璋：《五调朝元》，《音乐研究》，1985年第4期。

“粉身碎骨”。瓦厂区区委会的伙房里，还残留着一个昔日大寺的遗物——铸于道光年间的特大铜鼓，如今被用做盛水的容器了。现代人信仰的可靠性，恐怕再难为大寺佛祖“再塑金身，重整佛容”了。雄伟的贡嘎山脉，在那漫长而沉重的历史中，既没有阻挡住朝圣者的艰难步履，也未能抵挡住人世间的恶欲横流。

鸭嘴牧场坐落在群山里的一片开阔地中，几户人家住在山麓下的木屋中，屋子采光很差，中央是烧火做饭的火塘，一张大熊皮铺在地板上，我们与普米乡民围坐在火塘边。好客的主人立刻为我们做起用牦牛奶、青稞面加盐制成的酥油茶。不速之客的光临使村民们兴奋异常，再加上录音机郑重其事地摆在面前，照相机闪光灯不断闪烁，更使气氛热闹起来。起初怯生生的歌声越来越响亮，妇女们的玩笑常常打断演唱，以至为了录音起见不得不稍稍遏制一下她们的情绪。他们踏足起舞时，我才感到，在你不了解乐曲的节奏所凭借的舞态时，很难为它断划小节。他们跳的是一种先踏四下，再踏三下完成一个动作循环的舞蹈，七拍子的节拍是蹲在书斋或琴房中无论如何也无法想象的。

负载和养育着当地人的那片土地与他们的生活习俗和艺术风格有着显而易见的关连。几乎是同样曲调的山歌，在山巅上牧民的口里便扬出一股豁达、粗犷的骨风，而在湖边渔人的唇间，那粗放的抛腔却被细微的装饰软化为一条隽秀的纹理。泸沽湖上，用一棵大树凿槽挖空制成的名符其实的独木舟，载着我们向湖心小岛荡去。湖水幽蓝，巨大的浮草在水底蠕动。独木舟距水甚低，微微涌波不时跳上舟面。毋需“千呼万唤”，三个爽朗的划桨姑娘，便放开嗓子，亮起渔歌。我想起李斯特和门德尔松《无词歌》里的《威尼斯船

歌》，那与姑娘们所唱歌中的节奏几乎一致。水波摇荡舟体的动感与渔歌的节奏完全一致——中国人、外国人、古人、今人，人同此心，心同此律。音乐文化构成中的社会因素使其风格千差万别，音乐文化与自然世界的联系又使各种内在机制的样态殊途同归。姑娘们的唱法多用假声，嗓音高亢明亮，水系的透明感几乎体现在她们艺术行为中每一个不起眼的表现因素中。

古人常常临水感怀，文思滔滔。孔子临江而叹："逝者如斯夫。"赫拉克利特面水而思："我们不能两次踏进同一条河。"迎着金沙江的猎猎江风，面向"奔来眼底"的500里滇池，不禁感怀历史那时而沉重时而轻盈的步伐。曾几何时，当文明的大浪猛烈冲击着东海岸的封建王朝时，一些西南地区还在刀耕火种的缓慢步调中鸭步鹅行。而几十年的建设却使这里发生了亘古未有的剧变，从脱去了民族服装穿上西装革履的小伙子，抱着录音机在山坡上放羊的牧童，姑娘闺楼中与释迦牟尼像并挂的美人照，乃至人们意识深处的观念……生活在日新月异地变化，西南一些少数民族生活中残留的人类早年的文化现象、朴拙民风将随着物质文化生活的改变而退出历史舞台。保护这些历史积层的"活标本"是腐儒之见，然而如不迅速利用现代科学手段采录这些原始材料，眼见其付诸东流，也是目光短浅。这将是一代人应尽快承担的责任，有时这需"费尽移山心力"① 的。

1987年6月写于北京恭王府

（原载《音乐小杂志》，1988年，第1期）

---

① 昆明大观楼长联。

# 榆林葬俗中的唢呐乐班与吹鼓手



丧葬——在那或昂首阔步、或鸭步鹅行的历史脚步中，惟一踏着缓缓步履历千年而未变，成为改朝易主、移风革俗的狂风骤雨中无法革除的一项风俗。无论是帝王将相，还是平民百姓，其终结都是一个——那使人人都变得平等的地方——墓地。当然，平等是对于故去的人而言，不平等的社会，却要借着丧葬事典，把活着的人分出个高低贵贱来，由一系列或隆或简的仪式，证明着参加丧礼的人与死者相应的身份。这便是按照社会地位举办的具有各种规格、各种程序的丧礼。草民阶层根椐力所能及的经济条件逐渐建构起来的、适于乡村社会的丧葬，就在人生礼仪中渐至发展演化成一套高度程序化的仪式。《论语》曰“慎终追远”。“慎终”就是隆重操办祖辈的丧事；“追远”就是祭祀追念先辈的功德。观察民间乐班在乡村礼俗中发挥的功能，是研究儒家致孝观念引申出来的一套伦理规范如何下移为民间习俗，进而

演化为音乐需求从而促使了音乐文化普及民间的重要途径。20世纪剧烈的社会动荡，使传统制度赖以生存的儒家价值观遭到毁灭性破坏，葬礼仪式以及源此而生的音乐活动的合法性，曾被毫不留情地从人生的最后一幕中删除出去，这一仪式的传统主持者——僧侣，也曾作为一个被铲除的社会阶层，彻底地消失在生活空间中。然而，民间礼俗仪式舞台上发生的变化远没有政治舞台来得那样轰轰烈烈。经历了广泛持续的危机，传统文化的继承者们，却能迅速地修补这条破裂的断代。当僧侣阶层随其落脚的寺院道观从传统生活的景观中渐渐消失之时，民间的鼓吹手，出来接替了他们的使命，并在民间礼俗活动中，把这一角色扮演得有声有色。新的礼俗仪式的主持者，如同卫道者，承续着传统的一脉香火。因此，民间乐师的行为，就不仅反映着时代的变迁，更积淀着历史的深厚内涵，他们在仪式中演奏的音乐以及由这些音乐做背景的礼仪活动，也就成为了解社会变迁的一扇窗口。

民族音乐学（ethnomusicology）强调了解一个地区的基层状况，避免从某些似乎放之四海而皆准的规律演化出一个地区实际文化样式的泛泛而论，实地考查中的观察和体验，以及分析这一特定社会机体中发生的变化，才见地俗之异，也才是持之有据的论点得以成立的基础。本文遵循的，就是这样的方法。

本文作者对研究对象的田野考查，分为两次：2000年农历正月期间（2月7日至15日），乔建中、张振涛、萧梅，在榆林市进行实地考查。2001年4月11日至25日，钟思第（Stephen Jones）、张振涛、田耀农，到榆林市、米脂县、佳县，进行实地考查，采访农村葬礼。本文的写作，主要依据

这两次实地考查的资料。

## 一 地理位置与历史文化背景

榆林地区位于陕西省的最北部，伏身于具有中国文化典型地貌特征的黄土高原（北纬34°30′~39°35′）的北缘地带。由一脉清渠变为九曲黄波的黄河，沿境而过，成为秦晋相望的东界。西连的甘肃、宁夏，带给此地浓厚的回族文化色彩。北邻的内蒙，更使这里成为农耕文化与游牧文化的结合地。榆林城又称“驼城”，骆驼成为这座地处沙漠中的城池、不畏风沙、艰难跋涉的象征。那尊安放在入城通衢口中央的高大石雕骆驼，以及从林立餐馆中飘出的羊肉膻香，给它蒙上一层偏离汉文化的异域风味。“沙漠之舟”不但驮来了贸易繁荣，也伴着驼铃声声，驮来了塞外的长歌。南面的延安地区，因为在近现代中国史中的特殊地位，使部分当时隶属“红区”的榆林县镇，濡染着特有的文化风貌。那首在特殊时期几乎成为国歌的《东方红》，就是从这块黄土地上的农民口中，带着“苦命人”的欣喜和憧憬，飘向全国，从而使与歌唱者有着同样经历和感情的全国老百姓，在认同歌词的同时，熟悉了这种不再地方化的音调。

榆林地区辖榆林、神木、府谷、定边、靖边、横山、佳县、米脂、吴堡、绥德、子洲、清涧12个县（市），面积43113平方公里。地势大致从西向东、从西北向东南倾斜，地貌分为风沙区、丘陵沟壑区和梁状低土丘陵区。万里长城横跨此地，长城以北，毛乌素沙漠、沙丘、风蚀滩地，交错排列，红咸濯海子星罗棋布。长城以南，覆盖着深厚的黄土，梁、峁、塬、坡，连绵起伏，沟壑纵横。（陈明荣，

1996）

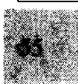
向这片不毛之地挑战的历史，可以追溯到两千年前。据说，秦代大将蒙恬率领北部边疆将士，在此种植榆树，形成一条庞大的林带。汉代大将卫青，承其壮志，营造“广长榆”林带。此地边寨，就称为榆寨。因榆树适宜当地水土，铺林成阴，古人称此地为榆林。现今城郭，始建于明，历经三次扩建，因有“三展榆阳”之说（王炽文、孙之龙，1996）。俯身在长城断壁残垣下、委婉而来的榆溪河，自北向南，掠城西而过，在鱼河堡与东来的无定河汇合，向南流经米脂、绥德，于清涧境内，注入黄河。夏秋之际，两岸柳树宛如绿带，镶嵌在沙漠之中。一排排刚刚栽种的树苗，交藤接叶，逐步广大着绿化带，用娇柔却坚韧的绿坛，抗衡着侵蚀的黄沙。这是只有在举目所及一片黄沙的背景中才能领略的清爽，这是穿行于贫瘠的崇山峻岭才能对沿河的富饶滩涂带给当地人生命之源的绿色防护带，盖上焦虑目光、投以悦目一瞥的地段，也是在漫无边际的黄岭沙域中特意以一种植被标明地名的原因。奇怪的是，陕北大唢呐的流传地带，就是沿着这条生命之河的两岸，渐扩渐息。

距榆林15公里的北城台，残留着一座城池的遗址，据当地学者考证，那里就是汉代建立龟兹县的地方。北魏郦道元《水经注》：“帝原水西出龟兹县，东南流。县因处龟兹降人著称。”杨守敬《水经注疏》考证：“帝原水即今榆林西河，亦名榆林河。”《陕西通志》《延绥镇志》皆载，“龟兹在城北10里”（马润章，1995）。这个在地方史中不起眼、已经消失了的小县，也许就是揭开此地的后人何以对鼓吹艺术情有独钟的谜底！龟兹县始建于汉武帝时代，至东汉建安二十二年曹操下令撤废，历时300余年。置县的目的，无非是

汉族人征服龟兹国后，把其族人迁居此处，以靖边患。然而，龟兹“降人”生活得并不太平。这个在历史记载中颇多艺术家、被迫要适应汉族农业文化的游牧民族，在汉文化的强大背景中，备受排挤歧视，不得不仍以传统的生活习惯，从事自己擅长的职业。龟兹人能歌善舞，在地处边塞、驻军商旅密集的地带，卖艺谋生。随着统治者的排外政策和战乱灾荒，龟兹人逐渐迁徙，遗留的后代，仍然部分地从事祖先的行当——吹鼓手。“龟兹”一词，也就逐渐演变为这个民族从事行当的代称，而这一代称，也就被排外的汉族人赋予了侮辱性含义，成为同音的咒语“龟子”。由“龟子”进而演变成更为通俗的骂人话“王八”，最后变成一串连音译加义译的同义反复语“龟子、王八、吹鼓手”。这支定居下来、一边靠农业生产、一边靠卖艺维生的人，就成为社会阶层中最低下的群体。低贱的社会划分，不单是等级制社会中对一种职业的歧视，而且是对一个少数民族的歧视。这个弱小民族和阶层，在生活圈子中，面对的不仅是因经济背景划分的等级制度，而且是一个强大的、不容他们立足的汉族文化。在中原人与西域人贸易集散地的北疆，中原文化的持有者，一边在享受着西域风格的艺术时对表演的艺术家投以惊诧的目光，一边又对他们的出身和民族背景抱之以鄙视，以至在世世代代的变迁中，从事这一行当的人早已不单是龟兹人而变为发配充边的汉族同胞之后，仍然习惯性地认定，吹鼓手是一群贱民。从事吹鼓手阶层的成分，在历史的岁月中，日益复杂了。但作为一个被歧视的阶层，却始终未得彻底翻身，并将这一阶层含有的许多特征带进法律上讲已经人人平等的现代社会。

被压迫阶层，迟早要在社会变革中为自己正当的社会地





位发出正义的呼声。米脂县的吹手中，流传着这样的故事：清代初年，朝廷学台大人奉命来米脂巡查此地三年之中出了两个状元的原委，米脂县令雇了一班吹手到距县城40里地的四十里铺迎接。印斗乡常石畔的常巨财（另一说：鱼河堡的高增翊），技艺超群，从四十里铺动身，曲连曲，牌接牌，直至米脂，连奏不辍。学台大人一路称奇，赞不绝口："状元不仅出在考场里，七十二行，行行出状元。"领奏跪言："多谢大人夸奖。小人有吹唢呐的本事，却戴着'龟子'的帽子，受人冷落，子孙不幸，难入考场。斗胆求大人开恩，脱去吹手的'龟'帽，让我们堂堂正正做人。"学台听罢，沉思道："今封米脂吹手为官吹，吹手可以进考场。"吹手们大喜，脱去行艺时穿戴的黄帽黄袍，拜谢学台，离县而去。吹手们奔走相告，如释重负。后来"官吹"定居米脂，广收门徒，米脂城里的赵锦让、高建喜、杜承章，即其门徒（刘洁，1992。高万飞，2000）。至少当地县志上记载了县城中吹手们的活动："中秋，城有吹鼓手，由衙署、街铺遍及闾巷鼓吹，以次递贺，各讨赏钱。"①

如果把清代乾隆年间废除乐籍的历史作为这则故事的背景，它的真实性就多少有点历史真实的依据了。这则在吹手中广泛流传、因而给吹手们带来无限欣慰的故事，反映出这一群体渴望改变社会地位的强烈愿望。故事的编创者，在中国政治制度的官本位体制中所取的角度，也是对症下药，符合国情。学台大人无权解放吹手，最终解决问题的，必须是

① 《靖边志稿》清光绪二十五年（1899）刻本。丁世良、赵放主编：《中国地方志民俗资料汇编·西北卷》，北京：北京图书馆出版社，1989年，第85页。

最初造成问题的人。把一顶“绿帽子”（封建时代吹手的官服之一）扣在吹手头上两千余年的皇帝，不得不在清代废除这项限制人权的法律。当吹手们在经济生活中赢得了坚实地位，昂起高贵的头时，却不得不在名义上借助官僚的封赏和皇帝的法令。

把一部分人永远地限定在某一行当中的法律制度已经寿终正寝，但生活中一部分人只能祖祖辈辈地从事某一行当的现实却远没有终止。血缘制度的强大惯性，使历史制度中所有的沉淀，都影影绰绰地隐含在现实的生活细节中，这就是上述故事之所以流传到今日的社会背景。从事吹鼓手行当的人，在实际生活中依然领略着他们祖先遭遇的不公待遇，那些鄙视他们的目光和生活习惯中的规矩，远没有在撕去法律上发黄的页码后终止效能。

历史的烟雨，历史的记忆，何时消散？当我们为记录一幕幕仪式而要配备一些生活区域的背景、拍摄当地的文化景观时，镜头中聚焦的景物，让我们生出许多沉重。

榆林城北的镇北台（建于明代万历年间），是横贯此地长城中一座最大的古代军事性建筑。把所有庞然景物都变得微不足道的大漠，使它从远处望去并不起眼，走近跟前，才不禁为其所占的面积、高度，以及整体的雄阔所震撼。一个地方的文化景观，就是由这些在历史烽烟中遗留下来的遗迹构筑起来的。它已经终止了作为发布军事号令的城堡的功能，但其文化品格，却在沉默中，突显在一个地方的记忆中。此地的寺庙宫观，也如沙漠中散布的烽火台一样，分布城乡。这些宗教性建筑聚集起的信仰精神，更是揭示深层的地方意识的重要场地。青云寺的残雪，寺边结冰的河道与首尾相衔的神路，佛道共处一院中的戏台以及台口上“寓褒




贬、别善恶”的匾额；黑龙潭依山借势生出的奇峻，大路口石牌坊上的昂然龙首；市郊远景中刺入清晨寒风中的天主教教堂的塔尖；红石峡石壁上叠摞的巨大刻字，像烙印一样，触目惊心；榆林城中残缺不全因而在残缺中显现出它古老风貌的城墙；戴兴寺庙会那些年幼的朝拜者；无量寺远景中飘来的陕北说书的音调……这些信息传达给每一个当地人，并令那些在当地生活和离别家乡的榆林人，清晰地感到背后那根深深的历史筋脉。

每一个在寒风中听闻到陕北大唢呐凄苦音调的人，都会在那扬起的唢呐碗的背景中，品出历史的秋深霜老……



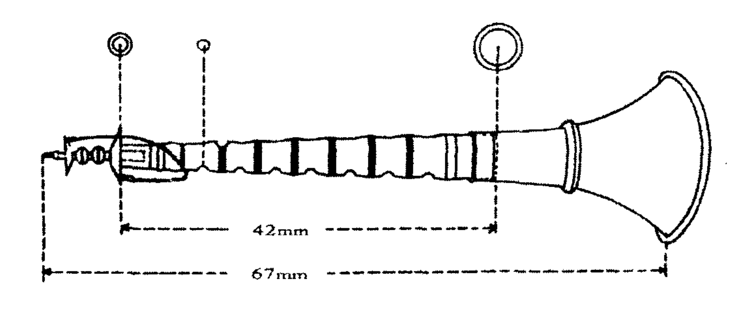
## 二 丧葬仪式中的音乐活动

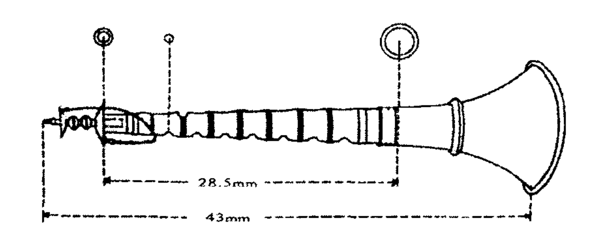
陕北大唢呐乐班的常规编制是：两支大唢呐，匾鼓、小镲、铜锣（乳锣）各一，共计5人。两支大唢呐，分为“上手”、“下手”，关系并非旋律与伴奏，主要区分在音域搭配上。上手吹高声部，下手吹低声部（下手也称“拉筒筒”，意思是采用“筒音走低音”），旋律时分时合，或主或宾。基于这一传统编制，派生出相应的、扩大了的配套编制。如常加入长铜单音号，称“撑号”或“伸筒”，小唢呐、笙、笛，以及近些年加进的西方铜管乐器、架子鼓等。乐班人员按其分工，称为“吹家”、“打家”、“唱家”，按人数分为大、中、小班，也称“大吹”、“小吹”。各地略有差异，基本编制如下：

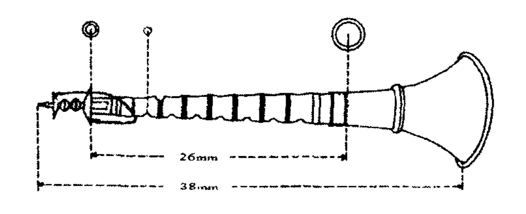
传统乐班的大、中、小班：

大班：二支大唢呐，海笛子（小唢呐）、大号、管子、笙、鼓、锣、镲。

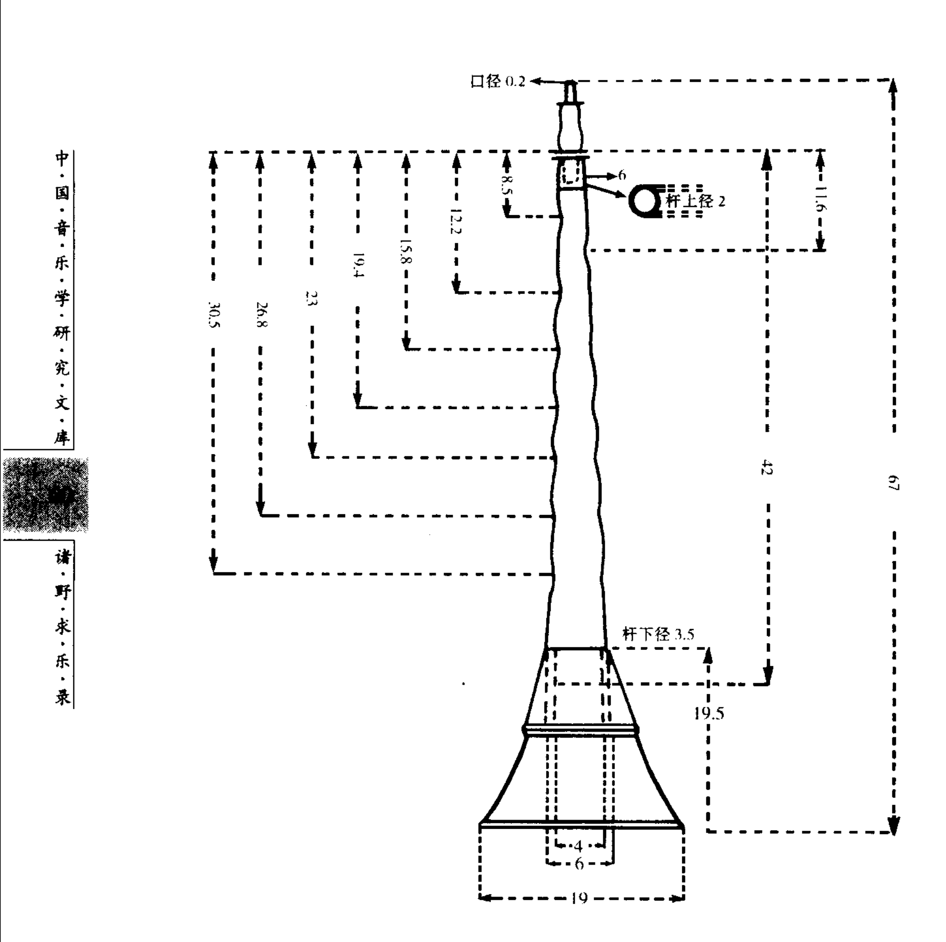
中班：两支大唢呐，一支小唢呐，鼓、锣、镲。




陕北大唢呐/中唢呐/小唢呐示意图




陕北大唢呐示意图

小班：二支大唢呐，鼓、锣、镲。

加入西方铜管乐器的现代的大、中、小班：

大班：两支大唢呐，一支小唢呐，小号、长号、萨克斯、架子鼓、唱家。

中班：两支大唢呐，一支小唢呐，一支小号，鼓、锣、镲。

小班：两支大唢呐，鼓、锣、镲。

陕西省其它地区的县志中，记载着乐班的不同人数：

> 《同官县志》：翌晨出殡。行起柩礼毕，孝子捧纸盆摔路旁，执绋前行，曰“扯纤”。乐司（少者四五人，多则八人、十二人、十六人不等）前导，亲朋前后送葬。①

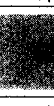
旧时礼俗中的冠婚丧祭，都请吹手参加。冠祭二礼，现已废止不行。吹手参加最多的，就是婚丧二仪，而葬礼中积淀的传统，比之随时代而变的婚礼，更具持久性。《米脂县志》载：（葬仪）“大抵袭明之制，有清二百余年迄未改变，故当时有‘吉从凶不从’之谣。”② 所以，从葬俗中了解民间信仰，更为典型，本文的重点即在于此。

丧葬仪式，因城乡之别，略有差异。仪式中乐班活动的主要不同在于：市区吹手，仅参与家中祭奠和城区“拉丧”，送葬止于市郊，不至墓地。农村吹手，不但参与家中祭奠，

---

① 《同官县志》，民国三十三年（1944）铅印本，丁世良、赵放主编：《中国地方志民俗资料汇编·西北卷》，北京：北京图书馆出版社，1989年，第64页。

② 《米脂县志》，1944年铅印本，同上，第100页。





且送丧至墓地，参与埋葬的全部过程。至少按照文献的记载，农村保持“皆用乐”的仪式程序，较为传统和完整：

> 《泾阳县志》：自初丧以及窆棺，皆用乐，具酒食款宾客。富家务为豪侈，往往刍灵塞巷，僧道诵经，踵事增华，无所底止。间有一二守礼之家不用乐，亦不以酒食宴宾；而习俗沉迷，寡不敌众，卒且与之俱化，安得好礼君子与之其挽颓风哉！①

为了解读音乐在葬俗中的功能，首先需要了解仪式的相关程序。

**仪式一**：榆林市王建章（男，终年66岁）葬礼。时间：2000年2月9日上午。

**拉丧**：按榆林城里的现行规矩，葬礼一般为两天，头天祭奠，翌日出殡。偶有三天者。出殡时间依死者年龄而定：年轻者，上午出殡，老人需在中午以后，寓意是不希望老人早走，尽量多留。出殡时间是别有寓意、不能随意的仪式细节。

送葬队伍在市内主要街道巡游的过程，称为“拉丧”。拉丧队伍次序如下：前执横幅挽联，每两人一对，上写“德高望重”、“高风亮节”等。后数十人，手擎花圈，大者两人成对，小者一人自擎。擎横幅和举花圈者的身份，多是同

---

① 《泾阳县志》，宣统三年（1911）铅印本，丁世良、赵放主编：《中国地方志民俗资料汇编·西北卷》，北京：北京图书馆出版社，1989年，第29页。

事、朋友，可不穿孝服，只需臂戴黑箍。后跟纸幡。幡分两种，一是用各色纸条扎成的花幡，一是用白纸条扎成的白幡。擎花幡者的身份，必是长孙，擎白幡者，身份随便。随后是孝子（长子）象征性“扯纤执绋”，他身后是灵车。灵车用四轮手推车，棺材竖置，上覆羽葆。灵车后跟吹手，常规乐班的次序是：两支大唢呐、鼓、铜鼓、小镲。再后面，就是先男后女、身着孝服的亲属队伍。殿后的，是虚待其位、拉大家至墓地的汽车队。

拉丧途中，常遇“路祭”。路祭是与死者关系密切的朋友，哭祭死者离去、为其送路的祭奠仪式。设祭者在拉丧队伍经过的路中，摆放小桌，上列供品：水果、点心、三碗酒。遇到拦截，拉丧队伍就需停下，全体亲属，下跪向祭奠人致敬。祭奠者把三碗酒洒在地上，点燃纸钱。吹手们在一边演奏。路祭完毕，祭者移桌让路，队伍继续行进。①

拉丧队伍于1点50分，到达榆阳桥边的凌霄塔下，吹手至此返回。家人朋友拆掉灵车“羽葆”，把棺材从手推车抬至卡车上。全体亲属，乘坐汽车，驶向郊外墓地。这幕以城外古塔做背景的送别场景，择地适宜。

**下葬：**车队在墓地坡底停稳，众人抬棺上坡。坡上平坦，广可百余步，西面老坟零落，迎风兀立。墓坑已由“土工”（掘墓人）挖好。夫妻一方的单坟，称“寄坟”，这种墓坑，不用砖石砌垒。待将来夫妻另一方逝世，合葬一处时，再建正式的、能容下并列两口棺材的、砖石结构的墓室。届时，再把先下葬一方的棺材，从“寄坟”中移入合葬墓室。

---

① 我们在2月14日下午遇到榆林地区人大常委会主任去世的拉丧仪式中，见到路祭过程。

这个坟，才是一世夫妻、最后的共同归宿。

土工点燃木炭，下墓“暖坑”。数十人一起把柏木棺材（2200元）抬至墓坑前，在土工指导下，用绳子捆绑棺材，打好活结。众人齐执数根绳头，缓缓松绳，放落棺材。棺落墓坑后，解开活扣，抽出绳子。“平事”（风水先生）蹲在墓前，用罗盘测定方向，指挥墓坑中的土工，调整棺材位置，并调整棺材中死者的头部位置。平事说：墓坑、棺材、死者的头，以及将来所立墓碑的方向，必须保持一致。一般是冲向正南，寓意是“总是南柯一梦中”。土工揭去死者脸上的蒙布，用酒洗面，亲属们走至墓坑前，投注最后一眼。虽说家人早有心理准备，但仍要调整呼吸，看那血肉之躯变成的苍白。这最后一瞥，会久久留在观者印象中，并在这印象的出奇深刻中，理解了仪式中何以要插入这样一个合乎人之常情又悖乎人之天性的仪程。

土工把一个祭祀坛子和一张饼，放在棺材头部，把平事递来的几块上书符咒的牌子，放入棺中。土工用小刀杀鸡，鸡血滴在墓坑土上，用以避邪。再把鸡头切下，放在棺材靠死者头的一边。随后把鸡身抛出墓坑（完事后，土工把鸡带回享用）。众人把棺盖运下，土工盖棺锤钉。亲属在墓前下跪。土工上来后，第一个拿起铁锨，向墓坑填土。平事念咒，把几朵纸幡上的花，抛入墓坑。平事念完，众人磕头。男性亲眷们，轮流挥锨填土，直至实土成堆。

妇女们组合纸件：纸鹤一双、童男玉女一对、排楼三座，上写“白纸修成白玉楼，黄锡造就黄金室”。门楼一座，前写“古今日月古今明，古今不见古今人”。门楼向墓，排成一个正方形院落，中立幡，前立鹤，后立人。

**祭后土：**平事指挥摆放香案，燃香，把半瓶酒（“北方

烧酒”牌）放置面南的墓前，低声念咒。孝眷们在坟前下跪磕头。平事执瓶向墓洒酒，并转身把酒洒向摆好的纸件。他示意烧纸件，孩子们用黄色纸条引火，朋友们把挽联、花圈投向火堆。火势熊熊，劈啪作响，亲属们面火而跪。

入棺结束，一位亲属把醋倒在一把铁锨上，用火点燃。醋发出刺鼻酸味，他擎着走向每个人，让人凑过鼻子来嗅，用以消毒。男人们传递酒瓶，喝上一口，也用于消毒。

家人介绍，一个平事的报酬300元（单埋180－220元，合葬280－320元）。几个土工的报酬700元。所以有这样的说法：“平事是独行狼，土工是一群羊。”

**讨论一：仪式发生地点——拉丧路线的意义**

拉丧队伍的行进路线：从城里尚存残垣的老北门，进入老城的中心主街“大街”，穿过位于大街上的榆林城标识性古代建筑——清代的钟楼和明代的新星楼，转入“二街”。终于老南门榆阳桥边凌霄塔下。

这条传统的拉丧路线，颇值得寻味。虽说榆林城中建起了一条店铺林立、商业繁荣的新街，当地人称为“二街”；近几年，沿着残存的一大段城墙，建起了一条更为气派、称得上现代化的宽阔大道，当地人称为“三街”。但城里的老百姓，还是把人生大事的背景，放置在那条最狭窄、最拥挤的老道“大街”上。拉丧的队伍，定要在这条老街上扬幡穿行，娶亲的队伍，也定要在这里招摇过市。虽然这些队伍已不再由马车、轿夫组成，而是由全城可能借到的、最豪华的轿车组成——当然因为道路的狭窄拥塞，轿车队伍行进的速度，大概与昔日马车行进的速度并无区别。对人生仪式发生地点的心理定式，是如此之强，似乎没有人家在遇到人生礼俗的大事时，愿意改变这条路线。于是，这条在祖祖辈辈的

马车践踏下，已经高低不平、印记着历史沧桑、因而在当地人心目中永远是人生通衢的老街，就这样不断叠加着榆林人的欢声笑语和哀泣悲鸣。如果能把这道老街像录音带那样刷上磁粉重新回放昔日音响的话，今日听到的吹吹打打，或许与百年前的老调并无分别，只是鼓乐中加进了时下的流行歌曲，只是车队的马、驴、骡蹄子的清脆声响，换成了“桑塔纳”、“红旗”、“奥迪”发动机的噪音。

“大街”中的老房子，鳞次栉比，旧式的青瓦，沿着街两边的屋脊，缓缓内倾，难得一落的雨滴，大概只有在这堆鳞片般的青瓦上，才能敲出古老的街声。几所残存老门上的木雕，已在经年累月的雨侵风蚀中，腐朽坏裂。与现代化的“三街”和商业化的“二街”相比，“大街”上的景象，寒酸多了。但是，在当地人的回忆中，只有“大街”上银匠铺的老宅中，聚集过榆林小曲的艺人们，他们的丝竹管弦，让聚集而来的“大街”原住居民，消磨过许多恬淡的夏夜。① 也





① 榆林小曲（当地人原称“小曲子”）是陕北著名的说唱艺术，据传由清代康熙年间随军塞上的江南艺人传至榆林，后主要成为当地手工业者结成的雅集性业余乐班。现今活动的榆林小曲艺人有：王林（男，47岁，琵琶，团长）、罗新民（男，76岁，扬琴，三弦）、叶万秀（男，55岁，扬琴）、葛智（男，56岁，京胡）、叶美（女，40多岁，筝）、李天明（男，42岁，唱）。主要演出形式是坐唱，一人演唱，男扮女声，运用真假嗓，乐器伴奏，间有对白。三弦主弹，古筝15弦，每次弹两弦。扬琴与琵琶穿插“打花”。小调原称“屹宇调”，较复杂的称“大调”，一起演奏称“耍”。旧词多写男女之情，多淫秽，经整理出版，词多改正。传统乐曲60多首，如《唤娇娘》、《切蒜苔》（唱男女情爱）、《害娃娃》（亦称《怀胎十月》）、《小白马》、《下荆州》、《柳青娘》、《九连环》、《古今鼓》、《进兰房》、《大送郎》、《小放牛》、《吹金匾》、《走西口》。

是只有在“大街”钟楼边的空地上，传出过陕北说书艺人的苍凉声腔，盲人手中的三弦，弹出了“做寿”老人和“开锁”稚童的欢颜。这条街道，与传统礼俗中的生活事件，息息相关，因此，它也就成为历经沧桑、最终落叶归根、得到安息的死者心中的冥途，活着的家人应该牵引死者，让他的灵魂在那坑坑洼洼的街面上再巡游一遍的老路。“他走过的路，让他再走一遍吧!”路边的观者叹息道。或许，这地方的意义，恰恰在于它在频繁改变的城貌中依然保留着传统建筑的陈旧，恰恰在于沉积于这陈旧中的深厚意蕴。

老街临街的面铺，部分按照现代观念装修过了，但大部分仍保持着原有房屋的结构。出卖时髦洗头膏和化妆品的店铺与出卖花圈的“寿材店”毗连，主人依然做着与原先并无分别的花圈式样。榆林城里百通无碍的各条巷道中，家家户户门口都叠摞着大堆大堆的煤块，那是当地人过冬生火的必需品，也是这座塞北小城景观中最突出的景物。但在老街上，很少有这种景象。人们在艰苦的、不得不以破坏环境为代价而形成的生存规矩中，依然小心地保持主要街面的整洁。老街上传统生活的点点气息，多多少少让实际生活的现代化覆盖住了，但它在当地人观念中，依然是通向传统的惟一街道。

一个地方认定一条街道或一座建筑对某一仪式的意义并不仅止于榆林，米脂县的吹手李岐山带领我们巡游县城老街时，指着老城门说：“县城里的人家办白事，队伍定要穿过这个门楼，但办红事，就不能从城门穿过，那样不吉利。”他的话令我们关注那座残缺不全却依然保持着门楼的城门。城墙黑黝黝的，城门下路面上的巨大石块，高低不平。城门通向米脂城最著名的古代建筑群李自成行宫。我们路过时，

那鹤立鸡群、处于民宅中的高大主宫，正在落日的余辉中，孤傲地静默着。或许它就是要寻求的答案？行宫古老的建筑式样以及由此生发的传统气场，正是面对了它一生的米脂人愿意低檐而过的归途？







**仪式二：** 榆林市刘春芳（女，终年81岁）葬礼。时间：2000年2月9日晚至10日。

孝子杜马宝（60多岁）家，位于城南门的一条小巷道中。那里房屋毗连，空间狭隘，门前的一洼浅浅水湾，略略显出一点开阔。晚7点，封家乐班（详后），围坐门外临时搭起的小棚中。棚下几块大炭，垒起火堆。火势很旺，周围三四米的地方，都很暖和。乐班演奏的曲目是：黄梅戏《天仙配》、传统唢呐牌子《下江南》《上南坡》《大排队》。揽头于此围火共坐，共同进餐。大门贴挽联“满腔血泪动地哀，一曲衷肠凄风悲”，横批“音容宛在”。其后，和尚将“佛光普照”，加贴其上。

**摆灯：** 院子中间，摆着用大小不等的桌儿摞起来的灯台，分为四层，每层周边，摆满灯碗，共81盏。灯就是放在碗盏中的蜡烛。待天彻底黑下来，主家人小心地点燃灯烛。灯烛全部点燃后，院子里添上一层神秘气氛。比之毫无情感色彩的电灯，荧荧烛光，带入回归到与它的诞生与应用岁月以及为它而写的大量诗句的相同古风中。

**超度：** 晚上8点多钟，戴兴寺两位和尚与两位尼姑，来

此做超度法事。① 主持和尚法名体正，来自西安，现任戴兴寺主持。女主持法名隆莲，现任戴兴寺中的观音庵主持。他们先在屋里书写字联，把边沿剪成三角形花边，分贴于大门和窗框。

主家屋门面南，一排三房。最左一间，停放遗体。屋前台基，有排高出地面的平台，祭坛设在台上。灵坛供桌上，摆放死者照片，前插两支红烛。第一排并列三个牌位，上写“面燃大士之莲位”、“佛超度杜氏门王代宗亲之位”、“西方接引刘春芳之灵位”。牌位前摆三只盛米小盆，内插三炷香。供桌上还摆满各种供品，依次是：两只酒杯、一碗梨、一盘桃、一盆香、两支红蜡烛、两盆花、三炷香、观音像、点心、鱼、菜。一幅对联“驾仙鹤天堂作客，遁清风瑶池赴宴”。

僧尼分坐祭坛两边，诵超度科仪《蒙山施食念诵说法仪》和《朝牌位》。科仪本为自抄。和尚一人用木鱼，一人用小鼓。诵经音乐，并不丰富，没有长大的曲牌体经韵，多是反复式的腔句。更因没有乐器伴奏，不免单调。念诵中，主持常说磕头，家人就面向遗像，磕头一次。僧人做超度科仪时，30多位家人在平台右侧下跪，地下铺着棉垫子。最前面是长子杜马宝，后面按辈份排列，前男后女。跪在后面的年轻人，因时间冗长而交头接耳，长子常回过头去，警告后生们安静。所有家人，头戴白帽，身穿孝衣，手擎一根燃香。第五代人的帽子，上饰红色小花；第四代人的帽子，上

① 因为一般家庭没有财力聘请和尚道士，所以我们付500元，替丧家聘请。丧家说，一夜超度仪式，付300元，退还30元，实付270元。另外的钱，算是我们的拍摄费。

饰蓝色小花；三代以内的人，仅戴白帽。

**开灵**：葬礼的第二天（10日）称“开灵”。上午继续吊唁程序。时近中午，门外陆续开来7辆轿车、2辆小型客车、1辆小卡车。这些车都是靠丧家的各种关系请来的，当然须给每位司机一份礼：一床红绸被面（20元）、一条烟（20元）、一瓶酒（16元）。每辆车的前车窗，都横摆着一条红绸被面和一条烟。这些礼品就是各个单位开着公家车外出挣钱的司机们乐意为丧家服务的动力之一。巷子里摆满了亲戚朋友送来的花圈，大量来参加拉丧和送葬的亲戚朋友，簇拥在狭小的巷道内。虽然院门外有吹手吹奏，杜家仍然用录音机播放佛曲，以做背景。

12点开饭。因为人多地小，主家无法提供专门的吃饭空间，大家只能自己寻地。客人们各端一大碗内盛羊肉、豆腐、蔬菜熬成的连汤带肉的菜，再端一碗米饭或手拿馒头，在院里院外，边吃边聊。厨房设在院门右侧，面积很小，所以菜盛在一个大桶里，来人拿饭碗，在桶里舀菜。主家院前，另有一套住房，干净宽敞，许多亲属端着饭碗，到那里边吃边看电视。吃过饭的人，也在这里等待，这叫“等时辰”。吹手从早晨8点吹到12点，随同大家一起吃饭。

饭后，家人开始把院门、屋门上框楣和窗框上贴的挽联、装饰性纸花，揭下撕掉，撤除供桌上的牌位、供品。揽头阎向成（当地人称他为“阎师”），催促孝子“敛裹”，杜马宝回答：“不到1点，不能开始。老人故去，不能提前。”

**敛裹**：1点钟，阎师与徒弟，在停放尸体的房间开始敛裹。儿子们在遗体前下跪，女儿们端坐一边，目睹整个过程。阎师把一套新制的外蓝内红的衣服，为死者穿上，衣服由女儿们一件件递给他。阎师手里拿着一大堆已经裁成长条

的布条，扎裹尸体，在身体的头、脖、腰、腿、脚等各个重要部位，扎牢束紧，再用绸带（必须用绸，“绸”=稠，意思是儿女稠密，家族兴旺。切忌用缎，“缎”=断，意味着断子绝孙），打起花扣。这些花扣十分复杂，也十分美观，因此要花费一定时间。最后，阎师用刀在死者棉袄衣襟处撕扯下一块下角，抛给长子，意思是存下母亲的一点念想。敛裹时，门外的亲属都跪在房前台基上，不时有人过来探头看一下，小孩们嬉闹如常，舅舅不时大声斥责。敛裹过程长约半小时。

**大敛：**家中的男性青年把棺盖抬进停放遗体的房间，上铺红色绸被。遗体被抬上棺盖，向门外移动。棺材已经停放在院子中间。按传统说法，死者已经进入阴世，不能再见太阳，所以男性成员们用一块大布，高举过头，挡在遗体上方遮蔽阳光，直至入棺加盖。

**起棺：**这是在家中举行的最后仪式，“起棺”意味着母亲永远离开这个留着她无数记忆的庭院。棺材由男性族人肩扛出院，女眷们开始“哭丧”。哭声并非自然哭腔，略有音调，几位年长妇女，音调感更强，说明哭腔曾经发展为含有一定规律的程序性音调，但在风俗渐改的过程中，退化为纯粹的哭泣，特别是中年以下的妇女们，已经徒哭无腔了。门外放起鞭炮，“平事”向盛有燃着木炭的盒内浇醋，洒向院中，浓重的醋味和火药味弥漫空间，这些都是消毒祛邪的手法。起棺过程，吹打班的主奏，换为年长吹手。老吹手的演奏，传统味道更浓郁。

棺材被男人们抬至巷口空地。家人纷纷移向院外，哭声震天。等在门外的拉丧人员，纷纷起立，拿执花圈。一时间，院巷口处纷乱异常。揽头招呼家人们排成队伍，待孝子

"摔盆"。一直吹奏的乐班，突然停止演奏。有了连续不断的吹奏和纷乱的景象，突然的静场，使离别的场景显得分外凝重。狭窄巷道中，一排排亲眷，面对灵棺，伏身下跪。长子率前，端起盛着五谷的瓦盆，抛向灵棺。"摔盆"意味着，孝子不能再为母亲端饭伺候，伤心之至，摔盆谢罪。扬起的瓦盆，摔成碎片，盆中的五谷，撒落一地。或许，正是为了令全体族众真切地听到"摔盆"的声响，吹手们需要停止演奏。这瞬时的静场，极具效果，碎瓦的沉闷声响，惊心动魄。吹手们恢复奏乐。男人们把棺材抬上灵车，套上"羽葆"。"拉丧"队伍，出巷上街。次序是：横幅、花圈、四支白幡、吹手、各色纸条扎成的"魂幡"、亲属队伍、长子纤拉灵车、汽车队。

**讨论二：仪式地点的分割——两类不同的音乐行为**

院内僧尼做超度科仪的同时，院外的吹手们，仍保持演奏。一内一外，一僧一俗，并行不悖。处于同一仪式之中，却以分割空间的方式，执行着各自功能的音乐组织，分属于性质上完全不同的两类音乐行为。前者神圣，后者凡俗。僧尼在为死者的灵魂，超度冥界；吹手在为生者的交往，呼朋唤友。因为执行的仪式功能的区别，两种音乐具有了完全不同的风格取向。为死者吟诵的经韵，淡雅清虚。为活人演奏的曲目，热闹火爆。前者以追慕亡人为己任，不饰其响，不求其烈。后者以最大限度地吸引宾朋为目的，单求其宏，且饰其华。

仪式中的空间划分，寓意非常。吹手们谈论葬礼仪式中所处位置时，常常把处于院外的待遇，视为一种侮辱性成规。这一看法和体验，决非无中生有。一道院墙的分隔，几乎把两类音乐行为中非艺术的高低差别和主人对待两类音乐

组织的态度以及历史遗留下来的观念等级，展示得一览无余。前者是享受供养的僧尼，后者是前来乞讨的吹手；前者是为故去的老人请来的，后者是为招揽吊唁的宾朋雇来的；前者可敬，后者可贬。

1949年后，礼俗仪式的传统主持者——僧侣，被政府取缔，僧、道、俗三种音乐组织共处一庭的现象，已经寡不多见。我们所见僧尼的超度仪式，已是十分简化的遗风。昔日和尚、道士的笙管乐队和放焰口、做道场的场面，与院门外吹手乐班相互对峙的景观，我们只能根据现有的场面推想。这种空间中不同乐班的分列，展示了民间信仰的精髓，外化地表达出信仰层次中的细致区分。处于丧葬仪式操办地点中心位置的僧尼和处于边缘位置的吹手，都借用音乐手段表达仪式精神，但两种音乐因其所处位置的不同所起到的作用，却完全不同。中国民间信仰中，儒、释、道三家对祖先崇拜、灵魂轮回、超凡羽化精神的阐释，集中体现在葬礼的僧道仪式中，这些仪式采用的音乐，表达了信仰精神的核心，从乐器组合到诵奏形式，从选择曲牌到风格定位，无不体现着这些要求。寺院的笙管乐队，音响悲凉，表情细腻；乡间的唢呐锣鼓，音量宏阔，粗声大气，两种音响制造出的两种气氛，正是院里院外需要的、两类各司其职的功能。一个仪式，既需要令参与者细心体验仪式精神的音乐氛围，也需要呼唤更多的人来参与的音乐信号。两者缺一不可。而今，僧道稀存，笙管无闻，一身而兼二职的唢呐吹手，只能在同一仪式中的不同时段，以曲目的不同，略事区别。

另外，据米脂文化馆馆长高万飞说，该县吹手因城乡之别而有院里院外之分。他说：过去财主家常有三道院，办事时请三个乐班。城里班子在内院，农村班子在外院，水平再





低的，就在院外。米脂县的赵家乐班，不能垄断城里所有生意，外来乐班，也可以进城里办事。但办事时，城里班子先吃饭，迎帐时走在前。农村的班子相反。

中国人所谓“待若上宾”，当然是请进院门。宅内宅外，也就有了高低贵贱之分，安置院外，当然具有一定程度的贬抑。米脂县吹手的位置，则体现了城乡之别与技术等级的含义。

**仪式三：**榆林市柴宪德（男，终年77岁）葬礼。时间：2月11日与13日上午。

柴家坐落在一处大杂居院中，面积约近50平米。院中杂物堆积，空间狭窄。大门与院落间，有段传统院落格局中的门道，尽头墙壁上，设有土地神龛（有些门道的土地龛上写“土宫土府”、“土中生白玉”字样）。老宅的房椭，在多年的风吹雨淋中，糟烂腐朽，墙体倾斜，视之欲坍。棺材停置院中，里面装有扫帚。家人说：老人年逾70，就要备好棺材。但切忌空放，需象征性放置杂物，表示用做他途，不是空着等人死。

刘振林的乐班（详后），早晨8点到此。他们面对院门，围炭而坐，吹打演奏。吹手们常带两支哨子，备用哨子，横夹在耳朵上方，用来方便。

8点钟后，亲戚朋友陆续前来祭奠。乐班中的刘振林兼做执事，来客进院，他就放下手里的唢呐，大声喊“答礼、答礼”，喊声略有音调。他把客人引进停放遗体、摆设祭坛的主屋，再以浓重的音调喊“行礼”。遗体停放墙边铺席上，前设供桌。跪在供桌旁的孝子，递给来客纸张，来客下跪磕头，燃纸祭亡。完成吊唁后，来客走进隔壁里间交礼金，

“帐房”在炕上记写礼单。完后，客人拿出自带的白色孝服，在院中套上，再到伙房领一份饭（厨房里有几个妇女做饭，并帮着盛饭），站在院中吃饭。亦有人一进院子，套上孝服，再履行上述仪式。榆林城里人，常年保留孝装，遇有葬礼，自带而来，无须置办。

也有些主家因为房间太小，来客不便进入，就在门口地毯上下跪磕头，把一叠纸钱，交给执事，由执事进屋，转交主家守灵人（守灵者，一般是儿子女儿），他们接过纸钱，在供桌前下跪焚烧。

**帐房：**“帐房”是葬礼中主管登记“礼单”的人，一般由血缘关系较近的亲戚担任，出担此任最重要的条件，就是字要写得好。他坐在桌子前或炕上，收点礼金，记录钱数。按原有传统，亲家人吊唁不下跪，要备一桌“大祭”。现在不备祭，代以200元钱。一般来客，送10元钱，帐房就拿2元钱找回对方。来客给20元，就找给4元零钱。此谓“还礼”。帐房须提前到银行兑换一大批零钱。柴家仪式中，是由执事递给来客折纸，先事祭奠，后交礼金。另有仪式，是客人交过钱后，由帐房和家人，递给客人一份纸，意思是谢谢客人来烧纸祭奠，客人拿纸祭奠。

**覆三：**发丧后第三天（13日）中午12点半，柴家举行“覆三、洒扫”仪式。仪式由“平事”（阴阳先生）主持，无吹手。平事首先在家门口燃香，再到院门口和门道土地神龛前以及大门口燃香、烧黄裱、洒酒，孝子们跟随其后，燃香时下跪三磕头。

全家人汇聚正房，在死者遗像前下跪，供桌上插香。平事坐在左边，手执法铃，口中念咒。平事念一段咒语，就叫家人点燃一张纸，洒一碗酒。过程约持续半小时。平事的咒

词，很难全部听懂，只可辨别个别词语。与字正腔圆、让人一辨可知的说唱、戏曲不同，不让人听懂，就含有了神秘性，玄机不能让凡间俗人全部明了，若隐若现，奥意难穷。咒语音调，只有一个乐句，不断反复中，略有微小变化。其它葬礼所听音调，与此相同。可以说，榆林地区的平事，在“覆三”仪式中所用的念咒音调，基本一致。

**洒扫：**平事拿一把水壶，在院子和屋中洒扫。壶中盛水，称为“五行汤”。平事在前，几位孝子，紧随其后。长子手拿一碗，内盛豆子、米、谷子，凡遇门窗，都向其抛撒。后面的儿子（按长幼排列），拿一把扫帚，凡遇屋门，扫除两下。最后面的儿子，手执菜刀，向各个门框下端，像征性砍几刀。平事一直在前面念咒洒水，队伍在院中所有住户的房屋中绕一圈，把所有的门口、窗口洒扫一遍。邻居们在一边观看这一程序，他们说：“动了响器，就得洒扫一下，心理上是种安慰。院中各家都应洒扫，如果邻居外出，不必上锁，丧家有义务为其作法。”程序完毕，几个兄弟在屋前、院门口、土地神龛前下跪，平事摇铃念咒。最后，在门口与窗户上贴咒符，通称“唵气符”。停灵处，贴黄纸红字“停灵符”，屋门上称“日光符”，大门上称“天时符”，窗户上写“日光煞鬼”。这些都是避邪手段，为的是不让阴间的邪气冲犯阳间的正常生活。民间信仰的神秘性带有浓厚的巫术特色。“驱鬼役神之术，谈天论地之艺，皆能以蛊人之心，荡人之魄。”洒扫仪式就是这一特征的典型表现。

**讨论三：跪拜中的仪式体验**

中国人在坟墓前和灵位前下跪，是个十分常见的动作。当我们用一种身体的特殊姿态去体验一种情感时，这一姿态就具有了特殊寓意。一种反常规的身体姿态，使人们在不舒

展的身体扭曲中，进入一种心理的亢奋状态。这是仪式过程中的仪式体验。许多心理体验，是在身体进入一种特殊状态时，才能从内心中生发出来的。我们的膝盖接触着冰冷的黄土，我们的双腿折成弯曲的样态，我们的双手支撑着匍匐的身躯，在长时间维持这一姿态时，身体的承受度，经受着考验，而身体的考验必须以心理对这一行为的充分认同为前提。

中国人的观念中，下跪意味着恭敬，意味着服从，只有在特殊时段，才会心甘情愿地下跪，这动作不是轻易可以做出的。如果在不正常的时间下跪，便意味着屈服，意味着丧失人格，如果下跪者的身份代表着一个家族、一个国家，他的屈膝下跪就意味着更加重大的意义。因此下跪磕头，决不是随时可行的礼节。但是，只有在一种情况下，中国人才会毫不吝啬地行此大礼，那就是在祭祖和葬礼上。在祖先面前，中国人心甘情愿，折节事礼。祖先的崇高地位，无可争辩。在祖先的灵位、坟茔面前，后代们必须毫无保留地屈膝跪拜。这不是丢人的事情，相反，在此种场合中的跪姿，就成为一个人尊祖敬宗、事孝如仪的形象。一个懵懂无知的后生，尚难充分领略葬礼对自己家族未来生活的意义，但当他在前辈命令下服从族人执行的规矩，双膝下跪、弓脊磕头时，祖先的概念，便渐渐深入到他的意识中。炎黄子孙，便在这种动作中，一代一代地认同着自己家族和共同民族的祖先。祖宗在上，后辈匍匐，在空间的高低对比中，中国人领略着崇敬的感情。因此伏跪的姿态以及与这一姿态连带的崇敬感情，就成为每个执行这种动作的中国人体会到的情感。它与一种特定的仪式连带一起，成为中国人在息老送终的仪式中对崇敬、庄严情感的体验。如果在这种姿态的背景中演

奏音乐，这音乐的格调与风格，也就别无选择。

**讨论四：聚餐、礼单与宗族社会**

在家里举行祭奠仪式中的用餐，比较简单，客人交的礼金，相当于这顿饭钱。埋葬后第三天举行“覆三”、“洒扫”仪式，来客还要送一份礼，一般30元，也等于祭奠者自己带来一份饭钱。覆三后，主家将操办一顿正式宴会，答谢葬礼中帮忙的亲戚朋友。由于住房狭小，更由于现在城里人手头宽裕，宴会多安排在饭店。按时下价格，饭店请客的宴席，一桌280元，10人一桌。10人带来300元，正好就是这一桌酒菜的价钱。

榆林人葬礼宴请的规格，早已发展为一套十分规范的系列，所谓12件、10件、8件，是指由这些盘碗数量代表的、特定内容的菜肴的简称。因此待客宴席上的菜肴数目，也就成为办事人家的财富、地位、致孝形象以及社会威望的象征之一。在贫困的生活环境中，这顿丰盛的会餐，具有相当的吸引力。

聚族会餐，曾是家族制度祭祖仪式中的一个重要项目，借以聚集族众、团结族人、亲和长幼。在社会制度的变迁中，祭祖仪式已经退出生活舞台。聚集族人于一堂的功能，借寓在葬礼仪式的宴会之中。古代繁缛礼仪中的祭祖仪式，在随着时代删繁就简的过程中，渐与葬丧仪式合而为一。于是，社区生活中的葬丧祭祀，就不仅是对先辈的怀念追悼，更重要的是，发挥祭祖仪式中平衡乡族关系、维护社区秩序的功能。一个家族的全体族人，都要参加葬礼仪式。我们在一个家庭的礼单中，特别是在当地有一定威望或有长期居住史人家的礼单中，看到了数以百计的人家参与，规模之大、之广，涉及到社会的各个阶层。在那些长达几十页、工工整

整、密密麻麻、写满人名的礼单中，包括了一个城镇中相当范围的家庭，特别是久居于此的老户。当老户们聚集起来，大部分人是相互熟悉的，不是亲戚，就是朋友，或者亲戚的亲戚，朋友的朋友。相熟的人谈论一个相熟的面孔消失在城镇中时，便会聊起许多共同的话题和亲切的回忆，这些共同的话题和回忆，使参与聊天的人对自已居住的社区，相互认同。如果落实一份“礼单”中所有参与者之间的亲缘关系，便会发现老城里密密麻麻的关系网。当这张社会大网中的一目破裂之时，所有被网在其中的居民，便会集聚起来，重新修补它，使它继续发挥相互连结的作用。

村庄中一家农户的葬礼，则包括了该村的全体居住者。某种程度上讲，葬礼反映了一个家庭在生活中与各个层面的关系网。祭祖仪式虽然式微，但社会生活中的宗族网络，依然发挥着巨大功能，这一点在礼俗仪式中，表现得分外突出。

乡村基层组织中的宗族制度在封建社会一直受到朝廷控制，强宗大族对地方管理者，一方面会构成威胁，另一方面又是保持地方社会稳定的积极因素。随着百姓经济地位的提高，由宗族社会发展而成的地方组织，已经迫使统治者纳入其管理体制。“到了明清时期，虽然朝廷为了维持古制而保留对品官以外的民众‘敬宗收族’的限制，但是在基层社会的组织中却已经通过里社、乡约等形式承认了宗族组织的合理性了。”（王铭铭，1999：186）

宗者，何谓也？宗者，尊也。为先祖主也，宗人之所尊也。……古者所以必有宗，何也？所以长和睦也。大宗能率小宗，小宗能率群弟，通其有无，所以纪理族

人者也。

族者，何也？族者，凑也，聚也。谓恩爱相流凑也，上凑高祖，下至玄孙，一家有吉，百家聚之，合而为亲，生相亲爱，死相哀痛，有会聚之道，故谓之族。①





民间葬礼中应用的仪式音乐，常常并不悲哀，特别是唢呐乐班的音乐。丧葬仪式中艺术活动何以百戏杂陈，鼓乐喧阗，发展至今，则是流行歌曲，贯堂盈耳，老人们不但对此容忍，且其乐融融。考查中国的宗族制度，就会理解，此种场合中艺术活动的功能，并非仅于哀悼亡灵，而是附带用于团结族众。艺术活动是为族众聚集铺垫背景，为取悦族众而陈乐设戏。这一功能是葬礼仪式中的两大功能之一，一是尊祖敬宗，一是追悼亡灵，由此派生出团结族众、欢聚一堂的场面，音乐的功能亦系于斯。"百家聚之，合而为亲"，是葬礼的功能之一，也是丧葬音乐的功能之一。

中国民间宗教的活动常与一般意义上的宗教活动不同。涂尔干（Durkheim）说："宗教生活一旦开始，任何带有日常生活特点的行为都要被禁止。吃饭就属于这样的行为，它本身是凡俗的，因为人每天都要吃饭，而吃饭满足的是纯粹生理和物质上的需要，它是我们平凡生活的一部分。因此，在宗教的节期里，必须禁食。"（Durkheim，1915：402）

我们可以把涂尔干关于吃饭的理论，作为一种提示，分析中国人在仪式中会餐的心理。与某些国家宗教仪式中禁食

---

① 〔清〕陈立撰，吴则虞点校：《白虎通疏证·卷八·宗族》，北京：中华书局，1994年，上册，第393—398页。

的习惯不同，中国民间的宗教生活与日常生活，并无特别分离。宗族会餐是宗法制度中最重要的仪式活动，与西方式的宗教活动完全不同，祖先崇拜已经被融化在日常生活之中。一个家庭宴请宾朋，执觞送酒，是向日常生活中帮助过自己的人家表示友好的方式，是让一个社区中的全体成员参与社区生活的场所。在大型就餐活动中，宗族内的各个家庭的贵贱之别、贫富差距，都被消除，家庭经济条件不好的，可以不必害羞自己的寒酸；家庭富裕的，也无法在这里显示自己的富有，一切都由宗族的管理机构统一组织，不分贫富，一视同仁。吃饭是生活中的享受，会餐则是这种享受的广大，会餐时间比平日吃饭，时间多出几倍，是延长了的生活享受，更何况餐桌上摆着的品类繁多的菜肴，在日常生活中难得一尝。人们放下农活儿，撂下生计，在最充分的理由下，悠闲消遣。聚集一起的热闹，把一种交流的冲动和温情，传播给所有的参与者。这是地方意识、本土意识的极端表现。

会餐已经成为一个文化符号，成为宗族团结的象征。分为无数小家庭的族人，如何在一个场所中相互沟通、体验宗族概念？参加社区会餐，就是体验这一概念的途径和场所。因此，会餐就不仅仅是一种就餐方式，还是使人们接受一种集体行为的方式。一个人前来参加丧葬，他的感受并不是悲伤，而是责任。这种集体行为关系着一个社区的集体利益。作为对参与者的回报，会餐的组织者和这一家庭所属的社区宗族的管理者，就有必要为大家提供必要的享受。餐桌上的佳肴，自然是物质层面上回报贫困族人的实际享受，音乐伴奏、戏剧表演，则是这类回报项目中精神层面的享受。在老百姓眼中，音乐戏曲等艺术，属于昔日贵族们享受的生活项目，属于平民百姓依靠自己的力量难以企及的精神娱乐。仅

仅依靠一家的财力难以聘请的表演团体，只有在一个特殊仪式中，在人生大事的发生时间，在为家庭、宗族中最尊重的老人办事的日子，才能倾力而为。在录音器发明以前以及它尚未普及到乡村社会之前，平民百姓的日常生活中，根本不可能有音乐。而此时此刻，一个伴宴的乐队排列面前，演奏着时下最流行的歌曲，吹奏着老百姓喜闻乐见的乐曲，这是多么大的享受！因此说，以会餐为象征的宗族集聚消失之日，就是宗族社会瓦解之时，如同现代城市居住的互不相干的居民一样。

**仪式四：** 米脂县高渠乡白家堛村杜聿兰（女，终年95岁）丧礼。时间：2001年4月18至19日。

在米脂县采访吹手常文洲时，得知常家乐班要到此处办事。他邀请我们一起同往时立刻想到，我们应该在他的乐班中演奏某件乐器。这种考虑，大概是因为我们空手去吃饭，对于班主来说，多带几个白吃饭的人，不好意思。按照县文化馆馆长高万飞的说法，常文洲因病已不太亲自出门办事，但这次葬礼，他还是来了。他的乐班人员与演奏乐器的基本情况如下（中途时常变换）。

常文洲（大唢呐）、高九（大、小唢呐、小号）、常臭小（大唢呐）、赵毛选（大唢呐、小号）、姬旭天（萨克斯）、刘少华（小号）、朱山飞（小号）、牛娃（鼓）、李兴元（锣）、张瑞（镲、小号）、郑师平（大钹）。

杜聿兰死于4月13日（农历三月十九），4月17至18日（农历三月二十四至二十六日）发丧。杜聿兰的丈夫早逝（37岁病故），自己带着几个孩子辛苦度日。但她教子有方，孩子们大都进城读书，上学提干。对于穷乡僻壤中世世代代

当农民的人来说，这是个了不起的家庭。杜老太太的儿女们，相貌英俊，气度不凡。大儿子毕业于西北大学数学系，现在米脂县中学任校长。大孙子毕业于苏州大学医学院，读完研究生，现在太原工作。家中只有二儿媳妇（二儿子已经去世）。在外地的长子、三儿子、媳妇、女儿、女婿、孙子，都赶回发丧，因此丧礼办得颇为隆重。所以常文洲亲自出山，可能因为这家人给的报酬较为优渥。丧礼期间（三天），主家为吹手们专辟一间窑洞，管吃管住。

我们从一座座遮挡视线的山梁中兜来绕去，道路沿着山脚的河道顺开。驶进山梁间的沟壑中时，所见景物只限于四面的山，难以想象下一个弯道后可能出现什么。随着地势的渐高，穿山破岭，终于折进一片开阔的山谷中，由分层错落的窑洞叠起的小山村以及聚集在山峁上的人群，便一览无遗了。

杜家坐落在山坡面南的窑洞，陕北民居的窑洞类型，主要是靠山窑，又称明庄子或延山式窑。从上崖立面取洞，向崖体水平掘进，挖出单孔或并列多孔窑。多孔窑间可将相邻窑壁凿成连窑，从外面看去，似一张张半嵌在崖表的脸（赵荣、李同升，1999：75）。杜家窑洞前面，有块面积一亩多地的院落，几棵杨树，刚刚返青，点缀平台。窑洞面南，层层山峦，黄坡展布，前景辽阔。18日阳光灿烂，空气清爽。

因为吃水困难，原来村民们每天早晨要赶着毛驴到四里地以外的地方，驮水回来。2000年，才在位于山坡的中间地段，打了七口井，三口吃水（深度分别是60、80、90米），四口灌溉。总算是解决了吃水问题。但大部分的土地，仍然难以浇灌，依然要靠天吃饭。如果村民住在坡下，新打水井中流出的水，依山借势，由上而下，流送家中。住在坡

上的人家，取水较难，还要人挑牲驮。因此，有能力的人家，纷纷在坡下开窑。杜家窑洞，处于村落中的较高地段，因家中无人，原地未动，某种程度上反应着她家的现状。此地农民的主要收入是粮食，虽然村民们在山坡下种了许多梨树、桃树、苹果树，在干巴巴的沟壑中，这些在春风中开满鲜花的果树，令村民们十分自豪。但因品种不好，运输不畅(我们在晚上借宿的人家，尝过村里产的苹果，味道不具备市场竞争性)，并未给栽种者带来收入。

杜家排窑，连辟四门，一个废弃不用，堆放杂物。窑前院中，沿壁用化纤布搭起一长排遮凉篷，下面摆放五张方形桌子。桌子旁边，围着一圈木凳。窑洞最东面，面西搭建灵棚，面前摆放花圈，前悬挽联“驾鹤仙逝”。窑洞前贴的挽联是：“一腔思亲恩未报，三年无改孝常在”；“亲恩未报只呼天，子职有亏徒洒泪”。灵棚侧面，摆放紫色纸扎成的庭院、二层楼房的纸件。女儿说：纸活儿只能女儿家送。灵棚中摆放供桌，上挂死者遗像。供桌后摆着棺材（1250 元）。供桌上的牌位上写（原竖写）：

已故　　考　常公讳维治<br>
　　显　　　　　　　　二位之灵<br>
新逝　　妣　母杜氏太君

吹手们围坐在窑洞对面的空地处，扩音器安放面前，两个喇叭，高挂在树杈间，可把音响传播到这个不大山村中的任何角落。架子鼓摆在乐队右面，吹手坐在小木凳上，呈半圆形，面对排窑。地上摆放着暖水瓶和瓷碗。

米脂人把主持红事的人称“总管”，主持白事的人称

"总领"，记录礼单的人称"理账"，管理来客的人通称"理房"，其中"看客"负责上菜时盘子放位，"按客"则负责客人分桌。这些职位多由本家（族人）的男人们分任。总领通晓什么亲戚打发什么礼，姐家、娘家、婆家，各有不同。办事时，各路亲戚可能因为礼数不到，生气斗殴，或因家庭有隙，请而不来。有位德高望重的人，出面应酬，就能皆大欢喜。窑洞正面，张贴红纸，记录常氏家族办事人员的职位名称和分管职责，通过这份记录表，可以了解到已经相当系统化了的农村葬礼管理机构的情况，现抄录如下：

| 办事人员名单 |
| --- |
| 总领：常文忠 |
| 礼账：常文均 |
| 灵前：常海均 |
| 土工：常文太、常海涛、常海根、常正 |
| 荤锅：常海珍、常文启、常文好 |
| 素锅：常文山、常文思、常文旺、常文林、常文直、常文彦、常随元、常维春 |
| 按客：常文元 |
| 看客：常海越、常福元、常福成、常志伟 |
| 端盘：常战元、常治文、常成文、姬乃厚 |
| 担水：常文根、常壮丽 |
| 洗碗：常维必、常海青 |
| 看乐队：常文富 |
| 净桌：常建英、常维忠 |
| 看平事：常正雄 |

主持丧礼的“总领”常文忠（68岁），是杜聿兰的侄子。他介绍道：村里的“老总领”常文纲（69岁），近日出门在外，所以代为主持。老人死后，先要找“阴阳”（白家沟马家人）定日子。族中老者给死者沐浴、更衣、下地（停放门板上）、入棺。4月16日到县城买酒、肉、菜、纸活儿、花圈等丧礼用品，聘请吹手，从常文洲家拉来大件乐器(架子鼓和扩音器)。

丧礼第一天：全体族人一起搭灵棚，把棺材抬至灵棚。上午11点，吹手、孝眷、族人同赴祖坟，把杜聿兰老伴儿的牌位接回来，这叫“扯亡灵”。牌位抬回，放之灵棚，让“两口子”同受祭拜。再搭帐篷，准备招待吊唁的亲朋好友。

第二天：吊孝祭祀、“祭帐”、“摆路灯”。

第三天：早晨“发灵”。根据主家情况，分为吃一顿饭与吃两顿饭的情况。如吃一顿饭，清晨发灵，回来吃饭，结束丧礼。如吃两顿饭，10点发灵，回来平事“安土”，下午4点吃饭后结束。杜家经济条件较好，选择第二种。

常文忠说：村里人口100多，40多户，全是常家人。原来本村与附近村庄的庙宇有：土地庙（管理山鬼、野兽）、祖师庙、龙王庙（祈雨地点）、娘娘庙（位于陈家沟，那里还有城隍庙、马王庙）、老爷庙（关公）、佛家庙、财神庙。离此不远的“常遇春纪念馆”，是近些年新建的常家祖庙。建立以来，每年四月初八，都在那里唱戏。家族有会，组织此事。“文革”中，不敢公开办理丧事，“铺张浪费是极大的犯罪”(他张口说出毛主席语录)。本村没有吹手，附近也无说书人。办事外请吹手，不请说书人。

因为全村都姓常，属于同一家族，所以一家有丧，全族共赴。每家都给主家送一份礼，送礼者也就有资格来吃饭。

所以，举办葬礼的三天，全村人家都不需自己开火做饭。按照在艰苦岁月中形成的传统，米脂人一天只开两餐，上午10点，是一天中惟一的正餐。下午4点的晚饭，多吃面条。只在第三天早晨，因到墓地发丧，加吃一顿炸糕（高），意味“高兴”。吃饭时，全体村民，或者说全体族人，汇聚一庭，同做同吃。那种老老少少、不分彼此的会餐景象，展示出在这穷乡僻壤中保存的家族制度的强大功能和辉煌景观。饭后，族人们各自回家干自己的事。

杜聿兰的孩子们说：他们家人都在城里工作。如遇别人家发丧，我们家就很吃亏。每家都须送份礼，去吃饭的人越多越合算。我们家只有老太太和二儿媳妇两个老人，礼必须送，吃者却少。对这种不分彼此的乡村习俗，在城里住惯了的杜家儿女，已是颇有微词了。

翻看礼单上记录的人名，都是常家人。每家送钱，多是5元。其中所写的“大献”，指送礼者拿来的面食，即蒸好的、摆放灵棚供桌上的大馒头。许多礼物都是实物，现钱很少。礼单所写钱数，多据礼物，折算成钱。

在这里，我们遇到已经较少见到的聚居一处的大家族，遇有婚葬大事，举族共赴，不分彼此，因而令参与者强烈地体会着宗族精神的仪式场面。这是传统宗族社会的典型仪式场面。集居在小山村里的100多位居民，男女老少，无一例外地参与到宗族聚会之中。他们在合族共集、抗拒孤单的聚会中，抵御着宗族共同面对的灾难和损失。他们在举族畅饮、同锅共炊的会餐中，交流着亲情。每家都把自己家中的桌椅板凳搬到丧家的庭院中，这种几乎可以视为拆除个体小家庭的界限融入大家庭的行为。人生礼俗中所有的重大事件，在这里都非一个小家的私事，而是全村人，也就是全族

人共同的大事。长幼有序、辈份有别的每个成年男性，在仪式所需的不同职务中，负起各自的责任。宗族社区的秩序，就在这类交往中，将其精神传授给下一代人。

如前文所述，民间丧葬音乐何以不是充满哀伤的音调，就在于这种音乐所提供、铺垫的氛围，不仅只有对先人的追悼，而是为宗族团结，高奏欢歌。

**迎祭饭**：11 点 10 分。吹手在前演奏，引领家人队伍。前一人手拿托盘，上摆数支盛供品的盘子，献于灵前供案。家人在灵棚前下跪、磕头、烧纸。

**参厨**：11 点半，吹手在前演奏，家人列队走到做厨房的窑洞（主家左侧院子），给所有在干活儿的厨师和下手们，送烟酒，表达谢意。

**迎帐（也称“祭帐”）**：12 点，执事们召唤孩子们挑木杆或竹竿，他们把客人们赠送的红色、绿色的被单、毛毯、布料（共 23 条），搭在杆子上。每两个小孩一对，一头一个，抬着这些杆子。十几个孩子聚拢而来，态度认真，积极参加。吹手领前演奏，顺序是：鼓、二支大唢呐、铜锣、小镲、二支小号、萨克斯、大钹。后面是：六个花圈，孝孙擎“幡”，孩子们的礼品队伍，最后是孝眷。孝子、孝孙及女儿所戴白帽，前有一块可以垂下的白纱布，称“遮羞布”。哭时把遮羞布垂下，遮蔽哭容。平常掀起，夹在帽边。儿孙手执一根用白纸糊裱的木棍，称“柱丧棍”、“孝棒”（女眷不拿），据说孝子有权用“孝棒”打仪式中无礼的人。

先放鞭炮，吹手开始吹奏。队伍在村庄前山坡的主要道路上，绕行一周。中间时常停下，放一阵鞭炮。吹手们边走边演奏，曲目有《世上只有妈妈好》等流行歌曲。从高高低低的山峦间望去，这支由彩幡、花圈、各色布料组成的色彩

鲜艳的队伍，蜿蜒在只能并列两人的山路上，不禁令人生出壮观而亲切的感受。人生礼仪，对这个偏僻乡村，确实是个极其艺术化、极其浪漫的事件。不但因为一眼望不到边的黄土，缺少自然世界中的色彩，也因远离城镇，缺少精神领域的娱乐。葬礼中的艺术表演，为生活单调、无声无息的小山村，带来欢快的声响。

队伍返回主家，吹手们继续在院中演奏，并加进放在此处的架子鼓。孝眷们走至灵棚，下跪、磕头、敬香、烧纸。这时吹手演奏得最为红火，他们高扬唢呐，音响冲天。村人围观，大呼小叫。常文洲因为腿不方便，不参加吹手们的行乐，坐在原地休息。“迎帐”仪式，约半小时。

**讨论五：仪式音响（ritual sound）**

在鞭炮的回响中，我们突然意识到，仪式音响，并非是个仅仅限于音乐的概念。仪式中采用的音响，与音乐一样，共同塑造着仪式氛围，特别是中国传统仪式中不可或缺的鞭炮，在铺垫仪式气氛方面，其效果的强烈与尽兴，决不逊于其它艺术手段。中国人的意识中，鞭炮的信号作用和象征功能，与岁时节日、人生礼俗、仪式朝会，紧密相连，密不可分。或者说，鞭炮就是仪式的象征之一。伴随着此起彼伏、回荡山峦的鞭炮鸣放和唢呐欢唱，山村中溢满了平日难得一闻的节日气氛。这拨在城市舞台上显得不合背景的吹手，在广阔的山村背景中，却充分显露了他们给生活带来的盎然生机。所以，对仪式音响的理解，应该包括与仪式相关的一切音响，特别是在起源上和意识上还兼具避邪功能的鞭炮声响。

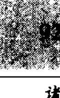
**花子送戏：**12 点 40 分，“叫花子”申勤宗（50 岁，高渠乡安沟村人），下穿肥裤，上穿戏装，来到院中。他的到

来，给庭院带来一片欢笑。杜家女儿常小丽说："母亲生前乐善好施，曾给这乞食人 10 元钱。他这是来报答恩情的。"申勤宗先到灵棚前，下跪磕头，声嘶力竭地用哭腔喊叫，希望引起全场关注。村民们立刻围拢过去，呈半圆状，观看表演。申自报节目，开始表演，如"第二个节目，《人间寻得个好女婿》"。他采用村民喜闻乐见的说书形式，以数字为尾声的韵母，联系办事的情况，即兴编词。如："说个九，九的九，主家办事有好酒。"每表演完一个节目，就夸张地扑通一下，跪在灵棚前，磕一阵头，哭上两句。他似乎故作丑态，引人发笑，扮演着小丑的角色。他说快书、唱小调、扭秧歌、翻筋斗。手拿扇子、小手鼓、小铃铛，自打节奏。他对众人说："有钱难买灵前的调，我是米脂的赵本山（北京著名滑稽小品演员）。"表演完毕，总领过来，赏给他 15 元钱，两盒香烟。问他："主家好不好，大方不?"他回答："这个主家好着咪!"

申勤宗的节目，都是传统形式，自学自编。自称"上至八十三，下至幼儿园，"没有怕的人。平日的生活，就是"送门戏"。即在别人家遇到婚丧喜庆、春节拜年时，自动上门，给人唱小调山曲、耍秧歌旱船。主家给钱的数目，一般 10 元，最多给过 2000 元（大概夸大其词）。有家靖边县的人，曾专门出车费请他去。他不向人家要钱，由着主家给，一般都会管饭。"我每天能吃一碗肉，一年可挣一两万。"这种送娱乐上门的表演，在民间葬礼上也是一景。"花子"的表演斗乐，已经成为一种乞讨手段，遍及民间葬礼。据老人们回忆，一家人发丧，需特地招请一批"花子"来捧场。一是表示这家人慈悲心肠，积善普施，另一方面，这些"花子"的节目，可以给漫长的葬礼带来许多乐趣。

**待饭：**中午饭是一天中最重要的正餐，是吹手们必须演奏的时段，吹手们称此为“待客”、“待饭”。在农村特定的生活条件下，来客多，桌子少，需要分批用餐，已成因条件制约而成规矩的定俗。常家葬礼，因来客人数，划成三批人，分别用餐。第一批人大部分是村外的客人、亲戚、朋友（我们被安排在第一批），第二批人是本村的亲戚乡邻，第三批是主家家眷。三批人分头用餐，道道热菜，离厨上桌，宾主执杯，相互劝饮，时间至少持续一个半小时。

所以，要在所有客人用餐时保持演奏，并不是件容易的事。经历过整个用餐的过程后，才懂得为什么当地吹手评价一位同行的功夫时，常常以其可否演奏长达几十桌人用餐的时间而论定其功力。连续不断地吹奏，年轻人常常支撑不住。好在这个乐班人数不少，可以时常轮换休息一下（喝口水、抽口烟、喝口酒，高九还用白酒洗他汗滋滋的手）。年龄最长的常文洲，以身作则，自始至终保持演奏。可以看到，这位乐班的掌门人与全体年轻吹手的师傅，保持着一个老吹手应有的行业操守和传统规矩，并有意识地用这种职业操守感染身边的徒弟们。当对雇主的责任感与身体的承受度产生冲突时，起作用的只能是一个吹手内心的道德戒律。在干燥的黄土高坡上，坐在几乎没有遮蔽的露天庭院中，很快就会令人口干舌燥，更何况持续一小时以上的连续吹奏。从十几个吹手交替演奏、尚能略事偷懒、且已汗流浃背的状况推知，如果仅有五人的传统乐班，两支大唢呐不能停顿地连续演奏，那背水一战的情况，真是可以看出一个吹手的功力，更能检验一个吹手的定力。吹手们眼中的英雄本色，就在这烈日炎炎、耗时漫漫“无穷动”的吞吐中，立于同行之巅。常文洲只在乐器交替的短小瞬间，迅速地喝一口水，抹





一把嘴，接着演奏，他的顽强精神，制约着耐不住性子的年轻人。

演奏中，吹手们常常插入一长串对答乐句，如小号与唢呐各奏一句，交替对答。这些分声部的简单配器，既增加音色的变化，也是吹手们调节情趣、解除疲劳的手法之一，更是不停歇的连奏中，唯一合法的、难得喘息的瞬间。

待饭中演奏的曲目，较为随便，传统的、流行的、其它乐种改编的，无所不吹，观念保守的常文洲，也参加了流行歌曲的吹奏。如果不亲身体验这连奏的漫长，无论如何也不能解释这位老吹手何以放弃自己的立场，随波逐流，演奏时尚的流行歌曲的原因。这是整整一场音乐会的时间！而且是中途不能因乐章和曲目的变换而让乐手们略事调整的音乐会！这个不近人情的过程中，变换曲目就是演奏家们自我调节、解除疲劳、不多的手段之一。曲目丰富，音调悦耳，可以令精神为之一振，耳目为之一爽。唯其于此时，才能凄然地体会，积累曲目并及时地加进新曲目，是至关重要的。高九不断在电视剧和电影中记录新歌曲，这次还带来了一张刚刚抄记的、记谱不太准确的歌谱，用意的难言之处，大概从他那张年轻的脸上觉察不出，却能从他偶尔放下唢呐时的叹息里，体味出他心底的苦衷。某种程度上讲，与其说吹手演奏最新的流行歌曲是为取悦听众的新鲜感，不如说这张开列有各类曲目大杂烩的清单，简直是为自我调节不得已而为之的精神会餐。试想，为了生存而不是为了娱悦，必须不停顿地演奏，对付疲劳的手段，还能选择什么呢？城市音乐家们在指责乡间吹手们趋时骛新、不守传统的时候，是否理解那些摔在干涸土地上的汗珠，没有新源活水的滋润，就会像干涸土地上的苗，生不出果实。

待所有客人吃完饭，总领来请吹手们，他对常文洲说："老哥，来吃饭了。"连续演奏了一个多小时的吹手们，此时真是疲惫不堪。年轻吹手们蜂拥餐桌、饕餮如虎的形象，令人心颤。

漫长的白日中，因为吹手们要连续吹奏两天半，在酷暑中坐不住的年轻吹手们，不免烦闷，常常到阴凉的窑洞里面抽烟聊天。常文洲不时大声指责徒弟们，不坐在吹手们应该坐的地方，"到屋里串"。他说："你们这些人不盘算，撂下个摊子没有人。来的早，走得迟。音乐接不上，让主家人怎么看?"常文洲的传统观念较重，遵守吹手应有的老规矩。主家付了钱，就应在乐班所处的位置，保持一定数量的人。即使休息，也应呆在原地，不能冷落。有常文洲的叮咛，年轻吹手就收敛一点，不易偷懒。

**讨论六：民间乐班中的中西结合**

如果在城市音乐厅里，西方铜管乐器与陕北大唢呐共同演奏，一定会令人觉得啼笑皆非，甚至当我们把这种现象记录成文，也觉得这两类乐器不应该并列地写在一处。但在无遮无掩的土岭排窑前，在没有精细的音响设备的露天空场上，在族人集聚的餐桌上传来阵阵热闹的声浪中，中西乐器的音色问题，就成为一种多余的考虑。体现在这两类乐器上的那些只有专业音乐家才关注的音色的细微差别，在露天广场的巨大空间中，被毫不客气地稀释了、蒸融了。它们之间再无隔阂，甚至令人觉得，这两种同样诞生于户外、因而也同样适宜于户外演奏的乐器，从音乐家们习惯了的音乐厅里，再回到户外的时候，其音色的配搭，就是这样毋须讲究。即使不能用浑然天成这样的概念形容它们之间的音色，也可以把户外的背景与户外的乐器作为一种不相排斥的结

合、视为一体。如同打击乐器的噪音在室内音乐厅里显得生猛粗硬一样，当人们在万人集聚、人声鼎沸的户外广场上，听到锣鼓的音响——那被空间的辽阔和人声的喧闹稀释了的音响，是多么清脆悦耳，因而惬意得陶陶然。这种欣赏中的粗放，是我们民族审美情趣中的一个特殊层面。既然我们不会用这类的欣赏态度和标准，要求在夜幕四合、焚香净体后演奏和谛听古琴的琴家与听众，那么我们为什么以音乐厅里欣赏态度和标准来要求欢聚户外、举族同乐的普通百姓？来要求为这样的百姓和场合而演奏的鼓吹乐班？

我们必须自问：民间吹手们为什么选择小号、长号、萨克斯，毫无负担地把这些西方乐器引入土生土长的吹打班。他们中的许多人有着杰出的音乐感，他们真的不辨青红皂白，硬把两种不能相融的音色，拧在一起？民间乐师的观念和胆量，从来比循规蹈矩的城市音乐家来得大胆痛快。当一种音乐生活的模式已经发展成一种不得不正视的普遍现象时，我们才来研究它的合理性和可行性，而它在民间已经约定俗成、有了十几年的发展史。当我们的耳朵，或者说我们的意识，只容得下一种熟悉的模式，是否考虑过民间乐师开放的艺术胸襟中，潜含着我们这个民族特有的容纳异族文化的品性？这种容纳的襟怀曾使琵琶、筚篥、箜篌等外来乐器与本土乐器共处一堂、管弦交融，直至再也不分中外汉戎。甚至连同唢呐在内的鼓吹乐种，都可能是纯粹的外来形式，而被比之我们在观念上更为开放的祖先接受下来，化为地地道道的中国乐种。吹手们对祖祖辈辈传下来、因而在热爱程度上决不亚于我们的传统音乐，并不采取保守的态度，也不阻挡外来文化，而是根据与他们同属一个社会阶层的老百姓的需要，轻松地将两者结合起来。我们有没有权力去批评、

甚至居高临下地想去纠正这一民间文化的发展趋势？还是静下心来体会一下为什么民间乐师们会做出这样的风格选择？起码，这种冷静可以纠正我们一厢情愿地为自己的观念甚至偏见、或者说是城市文化的霸权作风，起到釜底抽薪的作用。必须指出，这一现象决不仅仅发生在陕北！

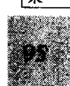
**摆路灯：**晚上8点。全体族人由一前一后的两支燃灯引领，走出家门。所谓“灯”，是用铁丝绕成一个圆圈，内里套上蘸上柴油、裹满锯沫的麻布，状似一盏灯球。执灯者用长木杆挑着，走一段路，加一次油。队伍的排列顺序，仍然是吹手在前，族人、来客相随，家人殿后。出发时先放鞭炮，并向漆黑的夜空，施放焰火。到达村边的一片空地，开始设祭。有人专门抬来一张小桌，总领在上面摆上祭祀的酒、供品、香。家人先男后女，下跪磕头，点烛进香，洒酒烧纸。吹手们侧立一旁演奏。女眷们的哭声，和着音乐，飘散在茫茫夜空中。

返回之路，称为“摆路灯”。队伍前面，专有两人，一人手提布包，内盛蘸上柴油的锯沫，另一人手抓锯沫，每隔两三米，一左一右，撒放路旁。紧跟着挑灯球的人，垂下灯球，点燃聚成小堆的锯沫。点燃的小火堆，分列两边，延续下来，便形成一条“灯”路。队伍以“灯”为坐标，缓缓游动其间。在没有电灯、黑黝黝的野外山坡，这道灯街，既显神秘，又显壮观。因为山路狭窄，等不及大人们慢腾腾行走的节奏，孩子们在“路灯”上跨来跨去，故呈惊险，使得“灯街”上熙熙攘攘，尖叫频传。

摆路灯的意思是：死者魂魄，在熟悉的生活环境中游荡，家人们为其点燃路灯，引领回家，接受祭祀。

每隔一段路程，在一宽阔处，负责点放鞭炮的人，就停





止燃放，队伍自然驻足。申勤宗就在人群围成的空地处，表演秧歌、旱船、翻筋斗。吹手们的乐曲，由慢渐快，控制着他舞蹈的节奏。村中族人，挡在队伍前，故意拖延时间，延长表演。因地方狭小，需要宽阔场地伸臂踢腿的申勤宗与围观的村民，常有冲撞。村民们对申勤宗，颇事戏弄，带有相当程度的侮辱。敏感的申勤宗，虽然很不高兴，但也忍气吞声。吹手们也因故意拖延而不高兴，有人用手托举吹手们的唢呐，示意让唢呐扬起来，吹得更高些。昏暗的灯光中，不难看到闪过吹手们表情中的恼怒，但他们不敢发作，掉转头去，继续演奏。从村外祭祀到返回家园，这样的拦路表演，共进行了四次。申勤宗和吹手们已经精疲力竭了。

摆路灯过程中，有一村民，手托长形木盘，上放烟酒，不断地拿烟酒，敬献吹手和客人。吹手们用嘴吹奏乐器，顾不上抽烟，常常一扬脖，喝一小杯白酒，把烟夹在耳朵上。

队伍回到主家院子后，吹手们回归原位，家人行至灵棚，意思是把游魂又接回家里。总领让男眷们下跪磕头，烧纸敬香。此时，女眷们放声大哭，悲恸欲绝。因哭声难禁，持续很久，总领过来劝慰："不要哭了，还有生活呢。"

吹手们在院中再吹一曲，辛苦一天的演奏，终于结束了。老一代吹手常说起自己社会地位低下时的境况，"走在人前，吃在人后"。随着经济收入的提高，吹手的社会地位，似乎已经发生了本质变化。但观察摆路灯中拦路表演的过程，依然明显地感到受雇于人、听人指使的吹手们的恼怒与无奈。在农民观念中，吹手是一个需要仰仗他们的施与才能生存的阶层，因此也就仍然是个可以戏弄的弱势群体，仍然是个必须服从雇主意愿、等级低下的贱民阶层，而那位曲艺、舞蹈的表演者，则几乎被视为"叫花子"。善良的农民，

在对待一个与他们一样贫苦的阶层时，却表现出令人难以置信的残忍与冷酷——人类恃强凌弱的劣根性，在农民们对待民间艺人的态度中，表现得如此淋漓尽致。

在这片远离贫富悬殊的城市、似乎质朴无邪的深山沟里，我们一面体会着夜幕四垂的宇宙寂静，一面谛听到永不平等的社会中被践踏阶层的低泣。

**发灵：**4月19日上午9点半，早饭吃炸糕。村中年龄最长的族人（80多岁），坐在锅台上，用一漏勺，在油锅中搅拌、捞糕。村民说：不管谁家发丧，都是他炸糕，他炸了一辈子的糕。

是日大风，队伍向墓地出发，执幡与抬花圈的人，举步维艰，吃力异常。队伍次序：吹手在前，孝孙执幡，花圈跟后，四人抬棺材，后随家人。步出院台，总领主持"路祭"。路中放一小桌，上摆供品，孝眷下跪，洒酒烧纸。风把花幡和花圈的纸条纸片一绺一绺扯下来，狂吹上天，路边树枝挂满纸屑。

常家墓地，位于村庄侧后面山沟下的坡地中。几位先人的坟堆，大大小小地错列于山凹中，墓碑上的岁月，告诉后代们祖先在此居住的日子。墓地在两座山中间的平缓地带，一条沟壑，伸展在前。常家人说，此处地势，前面是家，后面是山，脚下是壑，风水很好。

因杜老太太的丈夫，早已去世，现在要把两人合葬。所以，就不仅是挖一墓穴，而是用砖垒建成一座像样的墓室。家眷点燃一盏长明灯，下至墓室，整理位置。平事（阴阳）在墓室中用罗盘定位，大风把墓室边的松土狂泄入墓坑，上来时，他已是满头满身的黄土了。平事在坟堆后"祭后土"，念的调子是个来回反复的乐句。男人们开始用绳子把棺材一

点点放下去，为了按照平事测定的位置，花费了很长时间。下棺时，家人对蹲在土壁后面躲避大风的吹手们喊“吹起来”，吹手们不情愿地拿起唢呐，当他们把凄婉的音调送出唇边时，狂刮的大风也把黄土送回他们的嘴里。

平事开始在坟旁挖出的土堆上，手摇纸幡“招魂”。纸幡在狂风中飘起长长的纸条，惨白的太阳，在黄土卷起的风沙中，愈显黯淡。一棵当地少见的、颇为粗大的老树，枯死山头。它的枝干，已经受不住狂风的吹拉，摇摇欲折。平事一手摇幡“招魂”，一手把一个上写亡人姓名的纸条，抛入土中。几个年轻人，手拿铁锨，抢上前去，迅速向墓坑里埋土，意思是把魂压入土中，埋进坟墓。

风扬沙尘，新冢渐实。纸活儿在坟前点燃，因风力强劲，烁然殆尽。

因杜家后人多由外地而来，应在三天后举行的“覆三”仪式，不能按规矩进行。家人们象征性地离开坟地，在不远的地方避一会儿风，再转回坟地，做“覆三”。回家后，平事主持“安土”、“洒扫”，用“五行水”、菜刀、五谷打恶。祭土地神的仪式，是迫神为已服务的巫术行为，通过咒语达到保护家园平静的目的。

谈到发丧时下雨好不好的问题，当地流传着这样的民谚：“后代要富，雨浇木（棺材）。后代要穷，雨浇棚（灵棚）。”意思是第三天出殡时下雨，是好兆头。头两天，吊孝时下雨不好。大概，第一、第二天葬礼主家希望来客越多越红火，而下雨自然会减少客人数量。常家人待人宽厚，为有外国人（钟思第）和我们的采访而感到自豪，反映了家中办事，有更多朋友参加是家族骄傲的心态。

杜家儿女，拿出刚刚印出的刊有杜聿兰照片的《常氏家

谱》。他们为有明代开国元勋常遇春那样的祖先而自豪，近代以来，常家出了许多杰出人物。具有讽刺意味的是，在一个葬礼中，既有在城里为官一方的常家人，也有同属一个家族的唢呐吹手。常氏后人聚族而居的常石畔，产生了大批吹手，在过去，这是使家族蒙羞的家史。吹手阶层曾是罪犯家族的归宿，成为“不耻四民”（仕农工商）的下人，丧失人权，隶属乐籍。明代被贬为罪犯的常氏家族，是否直接导致了后代如常文洲者那样成为吹手的历史原因，我们尚难找到确切证据。但是，常氏族人在当地代代相传的血缘族系，确实未曾中断，这个犯罪家族（常遇春家族后来遭贬）在等级森严的历史中所受到的不公正待遇，也就可想而知。现代人的心目中，吹手不再是一个被人歧视的人群。常家人在谈论自己家族的成就时，也一样列举常文洲参加北京亚运会团体操演奏的壮举。吹手们在艺术上的成就和在艺术领域中取得的社会声望，与同一家族成员在其它领域中取得的社会声望，在常家人的价值判断上，具有同样分量，同样令每一个常家后人自豪。

**两位“阴事”：**

**“平事”（阴阳）马士忠（66岁）：**米脂县高渠乡年家沟人，高中毕业，做阴阳已经祖传七世。他说：一般人称阴阳为“平事”。所谓“打殃单”是“阴阳”开列的单子，老人是什么时候没的，根据死者的八字和历书，推算应该什么时候埋，测定动土日期和葬礼日期。“偷丧”发生于夏季，因怕尸体变质，先“不动声”（不请吹手）地埋葬，再按阴阳所算日子，请吹手，正式办事。冬天天寒地冻，不怕拖延时间，儿女们也愿意让老人遗体在家多停几天。在祭祀仪式中所念之词，都抄录在家传经本《安土神咒》中。墓中、坟

前用罗盘测定方向，是为了使棺材摆放的方向，与坟外墓碑的方向，保持一致。“替罪鸡”是在亡人死时用，用鸡冠血献后土。外出办事的报酬，一般80、90、100元。我爷爷与父亲会看病，也在修建窑洞时看风水，给娃娃“开锁”、“过关”，但不附体驱病。五六十年代，可以外出办事，“文革”时期不敢干，称我们是“牛鬼蛇神”。80年代以来，开放了，重操旧业。平日种地，来请的人不多，每年约有十几次。

**“揽头”阎向成（82岁）：**榆林城里最著名的揽头。他说：我父亲就是揽头，家中寒苦，没上过学。榆林城里商人多，大部分去内蒙换毛皮。所以娃娃们不念书，大都去学生意。我从17岁开始干这行，懂得葬礼上的所有细节。葬礼中，“揽头”比“执事”的地位高。原来应该是揽头负责到各家报丧，称做官的为“老爷”，称做生意的为“老板”。带着几种规格的白布，有六尺九寸的，有一丈二尺九的等，少一寸都不行，也不能用整数。根据不同身份，送不同规格的布，外甥、娘家、舅家，各有尺寸。送布的意思，一是报丧，二是让人做丧衣，称为“袍布”。过去有钱人家，白事搭白棚，红事搭红棚。结婚人家搭棚前，先到染房定颜色，专门扯布。有钱人家在棺罩上搭彩棚，用红布“棺帷”裹住，不见棺木。棺木的厚薄，表示丧家的财力。抬棺材的人数，分为“十二抬”（12人）和“龙王抬”（16人，前8后8），“龙王抬”的棺帷用红绸。

榆林人思想上瞧不起吹手，不愿做吹手，只有绥德、米脂人才当吹手。吹手是“龟子”、“王八”，最下贱的，娶不起女人。民谚有“一不磨剪子，二不剃头，三不耍把戏，四不抓猴。倡优 Li Che（无人可以解释是哪两个字）臭裁缝。”

这些人都上不了考场。过去办红白事，吹手吃饭在搭棚外面，吃的待遇与客人一样，12件（12盘菜）一件不少。现在吹手可以上席了，在棚内与客人一起吃饭。绥德、米脂的吹手有“送坟”习俗，榆林吹手不跟棺到墓地，原来的和尚就是如此，一直延续下来。农村的吹手用大号，来人吊唁，远远地吹响，用于敬告。城里的吹手不用号。红白事不请说书人，只有庙会有。我喜欢老调子，不喜欢流行歌曲，人家悲恸，吹这些曲子？

谈及八十多年的日子，他说：改革开放以来，是一生中生活最好的时代，大米、白面有得吃，还常下馆子。我喜欢毛泽东时代，干部不贪污，但老百姓的生活太差。邓小平让大家各人干各人的，谁有本事谁干。毛泽东时代能喝这个酒（他指着桌子上的“西凤酒”）？那时只能打散酒，用桶装。那个时代办丧事，不穿孝衣，不请客，一个人每月25斤粮食，谁敢请？社教、“文革”时，政府组织发丧，揽头挣了钱也要上交政府，由政府发工资。一般人家要去政府找揽头，不敢私下找。我不信仰佛道，“文革”时两派，我谁也不信。我发丧人，就是做善事。

阎向成年逾八十，身体健壮，饭量不弱年轻吹手。敛裹中，他捆扎尸体时的有力、熟练、快捷和美观，给人留下深刻印象。这门常人不愿意从事、而家家户户都离不开的职业，不但需要胆量，也需要技术，还需要细心。家中老人故去，儿女们多是十分挑剔，许多礼数未到，必将遭到责骂。而他正是以其细心，赢得了榆林城无人不知的“阎师”的美誉。虽然他并未受到特别尊重（丧家请客时不请他，他在院子中与吹手们一起吃饭），但大家谈论他时，仍然觉得他是三百六十行中掌握着一项常人难及技术的“状元”。

传播与操持民间信仰仪式的人群中，“阴阳”、“平事”是最基本的活动阶层之一。虽然不排除他们行为中的功利目的，但年龄较长的做“阴事”（当地人对此类人的统称），普遍认为，“做阴事”是项行善积德的事，甚至不乏自诩地向丧家后代说，我承办了你爷爷辈、父亲辈的葬礼，送了某家两三代人，因而对这些被人瞧不起的弱势阶层的心理，具有自我宽慰调适的功能。这虽是通过臆想方式解决现实生活困境的办法，但确可缓解外界对一个不得不从事“卑贱行当”的个体的压力。行善一方来世报应的美好企望，使得这些生活在社会底层的普通人，在对超然世界的虚幻期望中，获得生存勇气，获得慰藉与补偿。这是民间信仰使处于生活艰险困境中的民众，减轻重负、获得心理稳定的重要功能。民间信仰的社会功能，有消极的一面，也有积极的一面。

采访中常常触及许多老人的矛盾心态：他们一边怀念毛泽东时代没有贪官污吏，一方面又觉得那时生活太穷。他们对现实生活中官员的腐败十分不满，但又对现在的生活水准相当满意。阎师的话就是最典型的表述。80年代以来的经济腾飞，无论是城市还是乡村的生活水准，都有大幅度提高，像阎师这样生活在社会最底层、吃百家饭的人，最能感受到社会中每个家庭的改变，从入口的饭，到下肚的酒，再及身上的羽绒衫，他品到了时代的苦与甘、冷与暖。

## 三 吹手们的生活和吹手们的话

县城乡镇中的吹手，只有少部分是职业的，大部分是半农半艺的农民。米脂县的职业吹手高九，为了解这一行当中的竞争对手究竟有多少，以决定自己可否长期从事这一行

当，对米脂县的吹手乐班做过调查。他说："我想干，就得了解自己的位置，不然就没有饭吃。米脂县 14 个乡镇，有 138 个吹手班（米脂县文化馆馆长高万飞的统计与此相同）。其中职业的，有四五班，都在县城里，这些人已经没有土地（不承包村中分给各家各户的土地）。"业余吹手，平日务农，只在正月里外出办事。按当地风俗，葬礼、结婚、店铺开张、新窑洞"贺龙头"（建成）、"暖窑"（乔迁新居）、参军，都需要雇用吹手，这些重大的礼俗活动，都聚集在农历腊月和正月期间。"阴阳"推算的好日子，也主要集中在几天中，所以就形成家家户户集中在几天内操办红白大事的状况。职业乐班，虽然水平高，毕竟数量少，应付不来。业余吹手技术不高，可老百姓也乐得图个便宜。大量会吹唢呐的农民，看到这一虽然短暂、需求却巨的市场，于是纷纷组建乐班。这几天内，大量乐班，外出揽事挣外快。春季农忙，再退艺还耕。

了解了这种情况，就要正确估计米脂县乐班的数量。吹手们常常夸大其词，炫耀家乡一个县、一个村里有上百个、几十个乐班，这个数字是指腊月、正月期间临时搭建的乐班，而非指职业性的、终年靠此维生的乐班。乐班数量并不是可以无限量扩大的，实际上仍然存在着市场调节的规律。当需求市场在腊月、正月期间季节性膨胀时，乐班就随之建立。平常的日子，只有个别家庭办事，乐班自然减少到市场一般需求的数量。市场饱和，会使那些不具备市场竞争力的乐班，即生即散。这里所说的市场竞争条件，就是可以投资购买成套铜管乐器、架子鼓和扩音设备的乐班，这是适应现代市场需求的必备投资。无须说，大量吹手没有经济力量购买这些昂贵的设备，也就没有可以当班主的机会。职业吹手

在淡季中也兼做它业。米脂县已故老吹手赵景让，淡季卖凉粉，镇川的皮影戏艺人朱国民，淡季“干点小手艺”，就是民间艺人们生活的典型样式。

一个村可以搭建十几个乐班，是指一个村中有十几个可以充当上手、顶大梁的吹手，并非每个参加乐班的人都可独当一面。乐班基本上是家族式的，父子、兄弟关系，占支配地位，这是以唢呐为主奏乐器的吹打乐种中典型的结班方式。因为血缘关系，乐师间不产生经济纠纷，父亲传教儿子，也不存在学费问题。即使村民间的相互传教，也因或近或疏的血缘关系，而不存在商业性。米脂县李家沟的所有男人，都会吹唢呐，师徒关系，就是亲族关系。可见唢呐传播的基本方式，仍然保持着相当程度的血缘宗族性。

我们接触了大量吹手和乐班，概括地描述他们的特征，会给大家一个概括却抽象的印象。社会实践中的主体，不是社会事件的一群没有特性的执行者，而是活生生的、对自己实践生活有着各自态度的人群。他们对民间音乐生活的主观评价以及对周围生活的感受，是社会学关注的一个群体的普遍心理素质的一部分。所以我们以论述结合采访的方式，节选部分吹手自己的话，展示他们的所思所为。吹手们不仅重视自己的社会地位问题，而且也比早期的吹手更有能力解决这类问题。面对复杂的经济挑战、同行竞争、社会歧视等问题，他们保持着更加豁达的态度。从他们身上，可以勾画出今天民间吹手的形象，这大大有助于对我们说来熟悉、其实并未深入了解的吹手阶层的认识。

### （一）榆林市封家乐班

| 姓　名 | 性别 | 年龄 | 特长 | 姓　名 | 性别 | 年龄 | 特长 |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 封生录 | 男 | 64岁 | 唢呐 | 封建平 | 男 | 34岁 | 唢呐 |
| 封太平 | 男 | 40岁 | 唢呐 | 封小平 | 男 | 32岁 | 唢呐 |
| 封亮亮 | 男 | 11岁 | 小镲 | 封乐乐 | 男 | 13岁 | 铜锣 |
| 郭树片 | 男 | 44岁 | 鼓 | | | | |

封家原籍在绥德县土地叉乡封家沟村，1986年移居榆林，主要原因是“城市里人口多，转得过来”（办事的多，生意好做）。封生录是封家乐班的掌门人，跟父亲学唢呐，是第四代传人。他不识工尺谱和简谱，韵谱用哼腔方式。封太平读书时学过简谱。移居榆林后，不事别计，以此为业。一家人可分两班，分别外出办事，一年有200天以上都有活儿干。封家在榆林城里最高的山上租了一个小院，父亲与兄弟们分窑别住，外出“办事”，便于集体行动。封小平两口儿与两个孩子，租两口窑洞，月租金40元。窑洞中挂着一把“胡胡”，封说：父亲会拉胡胡。

封小平说：我十几岁开始跟父亲学大唢呐（他认为：学乐器须有童子功，如果从20几岁开始学音乐，“怎么学也不顶事”），1987年考入“榆林艺校”，学习半年，掌握简谱。当时学校给我录音，录得不好，他们说我不是这块材料（他对学校的评价嗤之以鼻）。5年前（1995年左右），开始自学小号。

封说：榆林原来有两个吹打班，一是朱新民班，一是马家班。1964年“社会主义教育运动”时，这两个老班子都散了。现在城里有八班吹手，全部是来自各县的外地人。有钱人家办事，常请两班吹手“对班”，定要比出个高低。现

在榆林市的吹手，相互了解，不需对台。

关于吹手的社会地位，封说：毛主席没有打倒吹手，吹手本身就可怜，唢呐没有被打倒。外出办事，人家饭桌上吃不了的，倒在我们袋子里，背回来吃。所以即使在“文革”中，吹手也照吹不误。没人检查时，就吹传统曲目，来人检查时，就吹《毛主席语录》歌。小唢呐好听，大唢呐不如小唢呐。现在榆林市只有办白事请吹手，做寿已经不请，做寿唢呐响，人家就说“请客”了（丧葬摆宴，才叫“请客”），这就不吉利。榆林人欣赏不了唢呐，我们吹得好，他们也没反应；吹得不好，也不会被人嘲笑。

在专业学校中学习过一段时间，是年轻吹手们普遍具有的经历。老一代吹手认为，艺术教育，不会对吹手们迫切需要解决的技术问题提供直接帮助，然而专业性的艺术教育，将对下一代吹手产生重要影响。他们按照课堂里的教条来规范祖祖辈辈口授心传的音乐。封小平对榆林听众的态度，既有一个乡下人对城里人瞧不起他们的反抗，也有吹手阶层对各个行业的羡慕与嫉妒的复杂因素，因此他用一个专业音乐家的口气，描述那些听他的演奏而不投来关注目光的人。

**（二）榆林市刘家乐班**

| 姓　名 | 性别 | 年龄 | 特长 | 姓　名 | 性别 | 年龄 | 特长 |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 刘振林 | 男 | 50岁 | 唢呐 | 刘振富 | 男 | 42岁 | 唢呐 |
| 刘光礼 | 男 | 68岁 | 锣钹 | 刘伟胜 | 男 | 34岁 | 唢呐 |
| 刘红林 | 男 | 33岁 | 唢呐 | 刘　巧 | 男 | 12岁 | 铜锣 |
| 拓其林 | 男 | 60岁 | 鼓 | 王　震 | 男 | 37岁 | 鼓 |

原籍米脂县城郊乡合石磕村，已在榆林市居住十几年。父亲刘光礼，大儿子刘振林，担任上手主奏，二儿子刘红林，常吹二瓦子（小唢呐），也开始吹小号，但只有他单独演奏，并不配套。刘振富与刘振林是叔伯兄弟，称刘光礼为叔叔，刘巧是刘振富的儿子。我们在两个葬礼上遇到刘家人，他们常分为两班，分头办事。年龄最小的刘巧说，他刚刚开始学唢呐，但不喜欢。他在本地小学上三年级，寒假中可以帮家人挣钱，但他觉得上街拉丧丢人。

**讨论七：吹手的外貌**

接触大部分吹手的突出印象之一，就是他们衣冠不整、肮脏至极。这几乎是所有吹手的共同特点。刘振富似乎长期不洗头，粗硬的头发，打着许多结，无规则地炸开在头上。衣服破旧，沾满尘土。2月9日上午王建章的“拉丧”仪式，就是这个乐班，2月11日中午，市老年“夕阳红”秧歌队在体育场彩排秧歌，也是这个乐班伴奏。看着他们与秧歌队队员们熟稔地聊天，觉得他们已经融进了当地人的生活，别人也并未把其当外地人对待。但他们的服装与头发，却在形象上明显地使自己有别于普通市民。此种着装，是否也是传统社会遗留下来的、吹手必须与一般人示之以别的标志之一？这个阶层何以如此蓬头垢面、旧衣褴衫，不能像一般市民一样打扮得干干净净？他们四处游走时的辛苦以及得点空闲就随随便便、席地而坐的习惯，是他们无法穿著干净衣服的理由？

听吹手们谈话，几乎无人不谈及社会曾经怎样不公平地对待他们，无时不追求社会地位的提高，无时不对社会的歧视予以抗辩，是藏在每个吹手心底的隐衷。采访过吹手的人，都会明显地感觉到他们表达的一个心愿：不要把他们看

做吹手，而要把他们当做一个普通人。可是，正是这个力图在所有方面与平常人保持一样的社会阶层，何以在生活细节上甘愿自虐成习、不图维新？不单因为政府的文化政策使民间艺人地位提高，更因为较高的经济收入，使民间艺人成为令普通人羡慕的职业，他们在经济能力上决非达不到穿戴整洁、甚至文质彬彬的地步。但这个常年在街面上巡游的阶层，却不愿把自己装扮得体体面面，依然保持着仅仅是略高于乞丐的褴褛！观察吹手们对待生活的那种对付度日、不认真行事的态度，依然感到他们自己划地为牢、甘做另类的意识。或者说，卑贱阶层的历史意识仍然潜在地影响着他们，使其保持着与常人的距离。榆林因为有这些吹手而活泼，他们的声响传达着城市生息中最具特色的一面。在少不了他们的城市中，他们却带着寄人篱下的自卑，未敢堂堂正正地生活。



从吹手们的服装打扮，不难体会到传统行业划分中的高低意识，依然隐藏在他们心底且产生着作用。如果拿此作为一把外化可观的检验标尺，衡量新老两代吹手心理中的传统分量，就会明显地看到两代人之间的差别。新一代吹手展示了新的外表，或者说新的生活姿态。虽然封小平一家依然没有买房置窑，尚未在居住条件上彻底融入城市，但封小平的装束，干净整洁，相当城市化、时代化。沐浴着城市教育和生活的质量，那些数代为吹手的祖先们很难再把他们归为同类了。传统的包袱，不再成为年轻吹手立世为人的负担，他不但已经成为一个名符其实的城市人，甚至已经从领略艺术之妙的审美角度，鄙夷那些胼手胝足、维持生计、无暇提高文化素养以充分欣赏唢呐艺术的城市小民。

### （三）王来娃

榆林市鱼河镇原称“鱼河堡”，曾由一圈城墙围裹。镇中的城隍庙，是座颇有规模的庙宇，因为遗存城堡的部分基座被沙尘淹没，未被彻底拆除，所以在当今纷纷恢复老庙的风气下，当地人挖沙平基，在旧基座上，复建了一座烽火台状的建筑，与新建的城隍庙连为一体。城隍庙的历史，从几样保留下来的文物中可以见证。铁铸大钟上的文字：“正德九年十月吉日”（1514），小钟“万历二十一年”（1593）。老人们说，原来庙里有吹海笛子、笙、管、笛的和尚。现城隍庙建于 1983 年，院中的若干块石碑，记载着建庙过程中的大事。庙会管理委员会是个庞大的乡村机构，“办会”的组织者竟达 800 人。每年正月十五、八月初二的庙会，“赶会”者有十几万。需要管饭的，近 8000 多人。镇中人口 10000 多，有三班吹手，“启会”之日，就要开吹。其中一班在附近新建村，我们找到新建村的吹手王来娃（37 岁），他正在公路边一块空地上制做水泥制件。下面是他的叙述：

我 15 岁跟本村人张德义学唢呐，他当时 60 岁。我爱好，听到唢呐就吃不下饭，早晨起五更练唢呐。跟师傅学，不交学费，送点鸡蛋。师傅没后代，常在我家吃饭。他对我好，把唢呐送给我，当然，我还是给了一点钱。学的第一个曲牌《闹天朝》（红事用），再下来是《一句半》，本调、反调《大开门》《大摆队》《上南坡》。一天可以学两三个曲牌。我吹了 21 年。

近五六年，兴小号、架子鼓、萨克斯。有钱人家，都雇用这样的乐队。我觉得自卑，去年不干了，村里的一班吹手，也就散了。原来人人看得起吹手，有了西洋小号，就瞧不起我们了。有洋号的乐队，一次办事七八百元，我们五

人，干三天才300元。也不是拿不出钱来买新乐器，但不配套。

我们不是职业吹手，主要在冬天办事。夏天种地，或外出打工。干水泥制板，工资平均一天30元。打工时不带唢呐，怕哨哨被弄坏。原有个好哨子，用了十几年，吹上几个小时也不干。一次摔跤，摔坏了。这也是我从此不干的原因。

城隍庙的庙会，原来我们都参加，庙里管饭，也给点报酬。这一带，干吹手的人太多，镇川、米脂最多。原来鱼河的吹手有名，办事的人家送珍珠、玛瑙。我吹老牌子，从来不改编。白事的曲子不能红事用，红事的曲子可以白事用。当然，也要看死者的年龄。人们讲排场，老人去世办事，就为了扬名。办事"送路"到墓地，埋棺，烧纸，吹一段就走。

开始当下手时，一天才挣三角钱，上手四角钱。后来我吹上手，徒弟吹下手。以后是三天9元、17元、30元、60元，逐渐涨价。吹手戏子，娶不上女人，人家有女子不嫁给你，也不准进考场。现在吹手的社会地位高了，有钱了。我有一男二女，但不准孩子们学吹手，还是觉得吹手下贱。

我兄弟七个，父母老实，家庭寒苦，曾经乞食。我不信神，进庙敬神，不是以信仰神为目的。也不是说不信，不欺负神就行。对父母孝敬，比敬神重要。做好事，求平安。父母每年都到城隍庙敬香磕头。我每次进庙，一把香，一封黄纸、黄裱，一次敬到香炉里面，不分开一位一位神地去拜，也不抽签。平时，人们感觉不到神神鬼鬼的存在，家里有事有灾了，就认自己的命。

**这是一个退下来的吹手，他的悲哀，反映了在激烈的市**

场竞争中，面对西方铜管乐器的强大冲击，没有经济财力置办新装备的弱小吹手的叹息。他虽说“不干这行，心里并不难过”，但那种闲下来“偶然吹吹，自得其乐”的心境，依然反映了一个从业20多年的吹手，对昔日的留恋和无奈。

问及信仰问题，许多吹手的回答都是如此，他们的经济来源，相当部分来自庙会，但大多数人却称不信神，也不尊佛奉道。参与庙会活动和信仰仪式，却无明确的信仰主神，这是民间信仰的普遍特点。吹手们认为，生活准则中最重要的是孝道，否则就是操行不端。中国民间宗教具有相当程度的宗法性，其间渗透着大量的儒家精神，特别是孝道精神。所以我们不能简单地认为，一个吹手没有明确的主神崇拜，就是没有信仰。民众的信仰观念，常常处于一种半自觉的状态，具有一定程度的盲目性和不稳定性。这种特点在当代社会中发展得更为明显。老人中，持有虔信心态的多些，一般的中年和青年人，笃信者虽不乏其人，但更多持“宁可信其有，不可信其无”，“参与比不参与保险”的态度，借以随俗随众。

### （四）何家乐班

榆林市镇川镇秦山村何庄，人口100多。村庄沿山而建，临沟面壑。对山坡塬，形势奇峻，沟底一条清清溪水，把两岸刚刚返青的树木，滋润得清清爽爽，为满目干巴巴的黄土景色中，平添了生机。

**何增统**（77岁，排行老二）是当地最有名望的吹手之一。他说：我师傅是米脂县常石畔的常文章，大哥何增荣跟他学唢呐，我常听，就会了。师傅不用谱，我们也没谱。有个曲牌叫《四合四》，那是老谱子。儿子何四娃跟常文章学

唢呐时，就用录音机录下他的曲，比我学时靠脑子记容易多了。我13岁参加办事，参加过县文化馆的调演。文工团要认谱、有文化的人，我没文化，所以未去。农业社时期，外出办事要交钱给大队，大队给记工分。“文革”时不让吹了。当时大家都没钱，办不起事，所以也就不请吹手。现有六七个徒弟（定边县两个）。我认识常文洲，他吹得好，曾与他搭过班。现在镇川有四班吹手，不分什么派。上午吹本调，下午吹反调，晚上吹隔调。这是老规矩，不能乱吹。还有“六字调”、“梅花调”、“小官调”、“大官调”。能吹七调的人，才算好吹手。原来曾有过两班吹手对台的事。

乡下人把传统曲目称为“老古板”。他说：老古板好，流行曲不好。





**何占银**（38岁，小名何四娃）说：今天到附近老爷庙参加一个临时性的庙会。庙会下午4点结束，有太原来的山西梆子剧团唱戏。我从小跟父亲办事时，学打击乐器，17岁开始学唢呐。梅花调最难吹，一般不用。我认简谱，现在年轻人，大都认简谱。老年人愿意听老牌子，年轻人愿意听流行曲。

活动范围在鱼河镇、镇川镇一带。我们有摩托车，可以到处接事。无论店铺开张、贺龙头（建窑）、暖窑（搬迁）、参军，都用吹手。约70年代开始吹“二瓦子”，现增加了小号、长号、萨克斯、架子鼓、电子琴。

何家中存有一支锡制管子，现已不用。他们说原来只有和尚念经才吹管子，“观灯”、“道场”时配笙，一般不用笙。现在的吹手，则已普遍用笙。

何家窑洞，地铺瓷砖，白粉刷墙，宽敞、明亮、干净，院子地面也用水泥铺就，完全不是传统农宅的面貌了。何四

娃观念开放，最早采用了西方铜管乐器。新形式立刻受到年轻人的欢迎。因为乐班的新面貌，具备了充足的市场竞争力，因而收入不菲，生活富裕。乐班成员都已配备摩托车，行动快捷，范围广大。能够迅速捕捉广大农村文化市场的需求，并相应改变传统，增添新貌，因而独领风骚，占领市场，是这个乐班成功的谜底。虽然家中的样子已经相当城市化，但他还是不愿移居县城，他说：家里人多事多，到县里不方便。或许这是农民乐师终生不改的恋土情结。

### （五）李勇乐班

镇川镇是颇有名气的小商品集散市场，沿街房舍，都辟为铺面。似乎不甘于在铺子中守株待兔，主人们主动出击，把商品摆满门前。像是从店铺里冲溢而出、泄到门前地摊上的千家货，种类应有尽有。商品经济大潮呼唤出的神奇之力，把小镇街面，变得异常拥杂。音响制品的店铺中涌上街头的流行歌曲的巨大声浪，把城市的现代感，覆盖在小镇上空。令人想象不到的是，音响店里的老板说，街面上的数十家音像店，每年销售的陕北说书磁带，竟达数万盘。从货架上堆积的说书磁带，可以看到敢于进货的老板心中掂量出的潜在销额。封面上印刷精良的当代歌星与说书艺人同列一柜的磁带，或许就是社会变迁的缩影：传统与现代，杂陈一处——各自唱着自己的调子。

镇川最著名的是李勇乐班。李勇老家在米脂县树山村，曾在米脂县秦腔剧团打板，自学唢呐，后到西安音乐学院进修一年，学习唢呐和笙（17 簧、21 簧），获 1986 年米脂县唢呐大赛二等奖。2000 年，乐班来了个吹“二瓦子”及笙的河南人，李勇又跟他学会用卡戏吹豫剧。他说：

乐班每年去黑龙潭庙会。庙会可能请其他几班吹手，但有时只请我们一班。一班人可分三班，分别外出办事。活动范围在米脂、横山、榆林、定边（一次定边的人家付路费请我们)。一般主家负责派车接送。

一般白事是三天，早上吹大唢呐，吊孝吹小唢呐、小号，奏哀乐。第二天，接娘家的亲戚来，云帐、纸活儿拿着出去转一圈。中午"待客"(吃饭）时，电子琴等全部用上。第三天送坟，下棺、招魂、烧纸活儿、立碑，吹《下江南》《拜场》。土工做坟时不吹。有些曲牌，红白事可以通用。《老三鼓》结婚一开始用。老艺人吹个调，看你吹不吹得了，调是用于比赛。流行歌曲也分上下手。小唢呐走高音，多加装饰音。学徒一般在家中学习音乐，没有专门的地点和时间。平时看电视，听到好插曲，听着记谱，有时也买出版的歌曲本，学习新歌。



关于吹手之间的竞争，李说：同行是冤家。常有主家请两班吹手的事，两家在一起吹，我们吹得好，另一班就来起哄。2000年间，我原来干的乐班，派了三五个人，把我的两个指头拧断，用刀子在我眉毛处，割了一刀，住医院32天。当地公安派出所，不管此事。以前我曾跟这一班人一起干，后来独立出来，那个班主就闹事。在庙会上，吹到好处时，他就过来乱吹。

**石维仁**（54岁，绥德县人），1968年高中毕业，任教师10余年，教学课程包括音乐。17岁跟学校音乐老师学胡胡、笛子，1998年迁居镇川镇，开始学大唢呐、笙。

他说：绥德请吹手价钱低，镇川经济条件好，所以来此定居。这里红白事、开店，都请吹手。丧事冬季1200元，夏季1000元。结婚冬季800、900元，夏季500、600元。冬

季，特别是正月里，老人多故，结婚也多。夏季饭容易坏，办事的人少。

李勇介绍了乐班的“分账”情况：每次办完事，分一次账。分配比率如下：班主20%；下手13%；小号、萨克斯11%；打击乐器，按其重要程度为10%、8%、5%。每次留下10%，用于乐班购买和修理乐器。

| 姓名 | 性别 | 年龄文化程度 | 特长 | 相互关系 | 分账比例 |
|---|---|---|---|---|---|
| 李　勇 | 男 | 35岁 | 唢呐、笙 | | 20% |
| 李　军 | 男 | 38岁、小学 | 鼓、打击乐器 | 李勇哥哥 | 10% |
| 李启宏 | 男 | 31岁、中学 | 鼓、打击乐器 | | 10% |
| 石维仁 | 男 | 54岁、高中 | 唢呐、笙、笛 | | 13% |
| 石　虎 | 男 | 25岁、中学 | 长号 | 石维仁儿子 | 7.5% |
| 马宝堂 | 男 | 22岁、初中 | 萨克斯 | | 11% |
| 马二宝 | 男 | 18岁 | 小钹、打击乐器 | 马宝堂弟弟 | 8% |
| 薛永生 | 男 | 18岁 | 小唢呐、小号 | | 11% |
| 薛小生 | 男 | 17岁 | 小号 | 薛永生弟弟 | 11% |
| 张　伟 | 男 | 18岁 | 笙 | | 学徒，一年不挣钱 |
| 张诚诚 | 男 | 16岁 | 锣、打击乐器 | | 学徒，一年不挣钱 |
| 刘云峰 | 男 | 34岁 | 二胡、板胡、打击 | | 7.5% |
| 石秀莲 | 女 | 31岁 | 电子琴 | 李勇夫人 | 7.5% |

### （六）常家乐班

米脂县印斗乡常石畔，被誉为陕北的“唢呐之乡”。老一辈有常加高、常加兴、常加中，下一代有常文清、常文章、常文洲、常文刚、常文举、常文千，再下一辈有常兴发等。这条源于常石畔、波及数县的常家吹手，一脉相承，饮

誉陕北。

其中的佼佼者首推常文清。他17岁时，米脂县东沟刘家卯大地主姜家办丧事，汇集了五六个乐班，90余位吹手。其中一位赵姓领奏，脱下鞋子，反扣在地，向同行挑衅道："谁敢把爷爷的鞋翻过来?"常文清初生牛犊不怕虎，上前一脚把鞋踢翻。拿起唢呐吹上手，赵家吹下手，用几个不同的调门吹奏《一马三条箭》，曲牌频换，宫调数转，围观者喝彩声声。最后的结果是：赵老汉力不从心，常文清名声远扬。

1944年中年丧妻的常文清（35岁），带着儿子和全部家当，云游陕北，卖艺谋生。1947年米脂遇灾，粒米未收，百姓已经到了吃树皮、麻叶维生的程度，他也背井离乡，定居志丹县。他经历了一个吹手所能经历的艰辛生活，也享受了一个吹手翻身后所能体验的种种快乐。1955年，他参加了陕西第二届民间艺术观摩演出大会，获得唢呐演奏乙等奖。随后被西北艺术专科学校、延安歌舞团聘请，多次参加延安地区的民间音乐调演。现在国家葬礼中所用的哀乐，就是关鹤童、张鲁、刘炽等人在抗日战争时期根据常文清吹奏的《凤凤铃》改编而成的。1943年当地人护送刘志丹灵柩，采用此乐，后渐成国葬的典礼哀乐。为此，《中国民族民间器乐曲集成·陕西卷》专有《米脂县常家鼓吹乐班简介》《常文清小传》。

老一代吹手不但吹唢呐，也演奏管子。常文清就是位出色的管子演奏家。常文洲说："原来的吹手，必须会吹管子、海笛子。'文革'后，就不吹管子了。吹手不吹笙，只有和尚、道士加笙。"

吹手们对常家乐班的尊重是共同的，这点在"同行是冤

家”的社会背景中十分难得。米脂县的老吹手赵所同说：“梅花调不常吹，常文章吹得最好。”因为对手掌握着指法较难宫调的技术而钦佩其人，是同行的真心话。

人们对常家乐师的整体印象是，这是一个以不丧失自己的品格而行艺的家族群体。毋庸讳言，对利润的追求，使处于民间的吹鼓手们道德窒息——如果他屈服于生活压力的话。吹鼓手以丧失人格、备受侮辱为巨大代价换来的历史沉重和悲壮形象，正在被他们在民间仪式场合中的轻薄表演所消解，他们的形象也因这种取悦观众的表演而令人难以敬重地丧失在笑闹中。这种不自重，发生在许多吹手的操业经历中。而在常文清的经历中，我们看到了吹手阶层应有的节制。对于靠下功夫获得的手艺继而挣到的钱，他感到良心无愧，也不会以取悦受众的方式，甚至以糟践自己人格的方式，获得更高的报酬。

另外，研究民间艺人在1949年前后的变迁史，使我们注意到，一个参加过由政府组织的系列汇演的民间艺人，会产生一种特殊的社会责任和人格自律，他们中的部分人员，在从民间行艺者转为国家干部之时（这是曾经十分受尊重的职业），产生了特殊的自重情感。50年代进入国家演出机构的大部分民间艺人，都体现出这一角色转换中的人格重新塑造。一个成熟的艺术家，多是一个具有清醒责任感的人，对于以自己为代表的这门陕北大唢呐艺术的代言人，他们产生了发扬、传承并保持其严肃品格的责任感。这门艺术受到国家的重视，受到了传播媒体的介绍，他们的乐谱被记载下来，照片被刊登在报刊上，演奏的音乐被广泛地播放，这些事件的整体，深深地影响着艺人们的观念，使他们在改变自己身份的同时，改变着对艺术的观念。常家人高于其他吹手

的地方，就在于他们因受到政府的特殊待遇，而迅速地改变陋习。某种程度上讲，声誉带来了自律。

### （七）李岐山乐班

**李岐山**（53 岁）、儿子李胜利（29 岁），米脂县十里铺乡李家沟村人。该村是附近一带较富裕的村庄，多数人从事包工盖房的建筑业。据说有两三户，家资百万。该村 600 多人，绝大部分姓李（一户姓马，二户姓杜）。全村男人，几乎都会吹唢呐。村中几百个吹手，都有血缘关系，六亲九眷，口授心传。一个乐班能否成立，主要是靠一个技术上能够胜任吹上手的人。以此做标准，全村可以组织十几个乐班。李胜利说：我们家中，父亲、三爸，直到侄子，可以组织九个乐班，再加上叔伯兄弟，还可以组织三家，都是可以吹上手的。大部分吹手在正月里干，谁揽下活儿，谁办事，就可以做班主，多分钱。

李岐山说：7 岁开始跟班打家什，15 岁跟父亲李俊富学唢呐。爷爷不会吹，父亲开始跟张家塔的舅舅学。过去都是穷汉学。50 年代吹手少，办事的多。当时米脂县城里有 13 班。1966 年县武装部孟政委没收了我们的家具（乐器），父亲说：不受这个气，不干了。所以从“社教”至“文革”，唢呐中断了十几年。

米脂县的吹手有三大家。李家音色好，谱子清楚。常家音亮，赵家的后代，没有学唢呐的了。三家的曲牌，基本一样。另有杜家，也早没有后人了。办事吹唢呐，除了咳嗽，一气可以吹五个小时，手指都麻了。

吹得好，为人也好，才能在社会上立得住。为人不好也不行。春节期间闹花会，两班相遇，我名声大，就让人家，

把唢呐夹起来。后来再遇见，人家就过来交朋友，称我“李师傅”。如果你逞能一时，就是当时赢了，人家过去了，指着你背后骂，还是不好。农民意识嘛！

原来收徒弟，不愿意教的，就不教好牌子。“艺人心里短”，怕被别人学去。但我要是想教你，就会毫无保留，把好牌子都传给你。

**李胜利说**：跟父亲学唢呐，自学小号，在县文化馆学简谱。我家6口人，才有5亩地，种地养不了家！镇川一家人办事，请了五班吹手，轮流吹，不一起吹。比火红热闹，也常有矛盾。曾有一次，两班因为谈不来，比赛时打了起来。现在人们爱听小号、小唢呐，跳、扭、唱，加扩音器，只讲红火，不讲艺术。我们也买了架子鼓、小号等，没有这些家具，就没有人请！吹小号是从李家开始的。

李岐山是当地惟一由政府文化部门的音响公司录制了磁带的吹手，这盘磁带广为发行，陕北大唢呐吹手的形象，似乎就以磁带封面上他那头扎白毛巾、高举大唢呐的形象为标志了。因此之故，李岐山态度谦虚，不事张扬，与吹手自吹自擂的习惯，大不一样。这是农民乐师身上难得的品格。

### （八）米脂县赵家

**赵所同**（70岁），患肺气肿十几年，说话吃力。他16岁开始学唢呐，后来修缝纫机。他说：爷爷不是吹手，从父亲赵锦让（1985年去世，时年81岁）开始成为职业的，也是米脂县城里最好的吹手。他逝世的当年，还在县文化馆组织的“九曲坛”上吹。他曾参加西安、榆林的汇演。父亲一辈子做职业吹手，淡季时卖凉粉。他“口气强”，可连续吹六个小时。办事“待客”时，可以让六七十桌客人吃完饭，

一直吹下来。也会吹梅笛、管子。

解放后，办事最多的请三班。记得50年代初，子洲县一家“闹生意的”，办过一次大事。吃饭的人多，杀了40口猪。八个吹手班一起参加，绥德县来了两班，子洲县有几班，米脂去了几班。吹手班分为两种：一种是“定的”，就是雇的，主家付钱。还有一种是“送的”，就是自动送上门来的，主家只管饭，不给钱。好吹手，一般要“定”。吹得不好的吹手，闲着没事，自己送上门，总能有口饭吃。

50年代米脂有十几班吹手。“文革”中用麻袋包着唢呐，偷着给人办事。“文革”期间，春节可以吹，但不能挣钱。

延安文工团来招我，我没有文化，不敢参加，怕不适应。原来常家班的人说：只有赵大师（锦让）可以比赵所同。我们赵家班曾与常家、李家一起吹过，他们不如赵家，赵家名气大。常家、李家，各有各的“花花”（读音“回回”）。李岐山与文化馆关系好，到北京录音后出了名。常家（原有三班）吹得好。

赵来喜是赵家的第二代传人，组织了自己的乐班，大班可有9人。他总结说：赵家的“小字”吹得好，上三眼的功夫是特长。赵来喜乐班的成员有：

赵永亮（19岁，初中毕业），唢呐，赵来喜儿子。

高德兵（20岁），萨克斯。家在乡下，现住赵永亮家。

艾瑞云（高德兵妻子），原在县秦腔剧团，唱流行歌曲、陕北民歌。

冯杭（21岁），小号、唢呐、笙。

赵家的唢呐乐班，曾是米脂县城里最正统的一家，李家、常家都是农村吹手，李家人直到现在仍然居住农村，常

家已迁居米脂县城。赵家唢呐在社会生活中衰落了，虽然全家人依然诉说着过去的光荣，甚至把过去的辉煌当做现实，让自己以及愿意倾听他们家史的人，相信赵家人在圈子中的地位，把昔日城中第一吹手的桂冠，带入现在的暗淡中，以求心理平衡。他们对李岐山出版录音带以及刊印在高万飞著作彩色图片上的李岐山形象，愤愤不平，说明艺人们相互之间的关系，永远有因争夺市场而发生冲突的一面。

**（九）高万飞**

米脂县文化馆馆长，2000年出版了《陕北大唢呐音乐》一书，这是十分难得的、由当地人写当地音乐的专著。书中记录的数百页乐谱，展示了一个普通音乐研究者对当地传统文化的深厚积淀。高万飞小时跟父亲的乐班打锣，但父亲禁止他学唢呐、干吹手。偶尔休息时，他曾拿起唢呐吹两下，父亲看见，便一把抢过去，说道：干吹手就是乞食，“走在人前，吃在人后”。吹手的儿子找不到媳妇，吹手的女儿没有人要，是下九流。后来父亲让他学了胡胡。

他总括道：米脂大唢呐分为三派。无定河以东，以常文洲为代表的常家派；西南面是以李岐山为代表的李派；无定河西北，县城中，是赵派。

常家的唢呐体积大，艺人们按老尺说，一尺三寸，或一尺三寸五。因杆长，筒音粗壮，发音浑厚。哨子较厚，艺人说“硬”，吹要大气力，需要好功夫。硬哨长杆，是常家的特点。“文革”时期固定下来的尺度，是一尺二寸五，筒音C。

赵家相反，杆细哨软，杆长一尺一寸，比海笛子音量大，属于大唢呐中的灵巧明快者，艺人说“接字脆”。赵家

久居县城，城里有钱人多，文化人多，不喜欢声响太大，也不需声大传远，还要与道士的管子、笛子、笙相应。艺人讲“响吹细打”，实际上是“响打细吹”。为适应城里人的口味，赵家风格，典雅细腻。已故吹手赵锦让、赵富英最著名。赵家的儿子赵来喜，触犯刑律，服刑 15 年。待他出狱继承父业时，已难于适应社会了。三家中，最早兴盛的是赵家，最早衰落的也是赵家。

李家兴起于 50 年代，较晚起家，却综合了两者的优点。他们的唢呐，杆长一尺二寸五，筒音 C。吐字清楚明亮，城乡咸宜。

在音乐曲调上，三家大同小异，同一个曲牌，味道不一样。常家多低音，李家多高音。杜承章（已故）也属于县城一派，但较早衰亡。米脂就此三家：常家、李家、赵家。

### （十）高直强

榆林地区的吹手乐班普遍采用了西方铜管乐器，几乎所有的职业乐班，都置办了这套乐器。在米脂县的采访中，常常从层层窑洞中飘出练习铜管乐器的声音。初闻其响，似乎觉得它与应该飘出大唢呐的窑洞背景，不太协调。但当它一次次飘入耳际时，不禁暗忖，时代的声音，的确变了。那么年轻吹手们从何处学习西方乐器？为此，我们采访了其中的一位始作甬者。

**高直强**，61 岁，原在米脂秦腔剧团拉胡胡，曾任县文化馆馆长。

他说：“文革”中，米脂秦腔剧团为演样板戏，买过一批铜管乐器。我学会后，一直未用。这些年，拿这些乐器，在县里举办了“铜管乐训练班”。因为现在学校里的升国旗

仪式，常用铜管乐，所以，县职业中学校长，同意提供教室办班。后来我离开学校，自己在家里继续办“铜管乐器、电子琴训练班”。每届20余人，很受欢迎。我觉得，小号与唢呐一起合奏的效果很好。

在常文洲家采访时，常文洲马上要去白云山庙会卖唢呐，希望多赶制一些。所以谈话间，常文洲不断拿着长铁条在唢呐杆里锉磨，不停手里的活儿。高直强看到这种情况，就不断地说：你只顾赚钱，不招待客人。他接待客人的老传统，依然令人感到温暖。

地方文化干部，对一个地方乐种的发展具有及其重要的引导作用，高万飞与高直强，各自以自己的方式影响着米脂的吹手。县文化馆曾组织过数次唢呐比赛，这大大促进了年轻吹手的成长。政府机构的评价始终是吹手们十分重视的，他们对文化馆馆长高万飞与李岐山的特殊感情，既嫉妒，又羡慕，可以看出，每个吹手都希望得到代表着政府的文化馆的辅助与推举。

### （十一）吹手们的收入与经济生活

**赵江**（61岁，榆林市文化局退休干部）介绍：给吹手的付钱方法是“分班”算。第一班：早晨8-10点，早餐；第二班：10点半-下午4点，吃饭；第三班：下午4点-晚上11点，吃饭。共5人，一天算三班，每班60-80元。第三天：早晨8-12点，算一班。一般12点出殡。在大街上拉丧，算一班。

米脂县李家沟乐班的分账比例，因为常年经营，基本定规，参加乐班的人都知道。组织乐班者，给别人分少了，下次就不跟你合作了，所以大家都遵循规矩。传统5人乐班：

班主40%，下手30%，三个打家伙，各10%。现代乐班是：三个号（小号、萨克斯、长号），好的12%，不好的10%（基本各分10%），小唢呐20%。谁家投资买了架子鼓，就从每次收入中先扣下50元，其余的钱，再按比例分配。演唱戏曲与民歌的女演员，多非李家沟人，需要外请，一般给七八十元。

礼俗仪式中聘请乐班的报酬数目，虽然约定俗成，但乐班也根据主家的贫富程度、关系远近程度而临时约定，关系好的少要点，关系远的多要点。季节更是价格高低的重要因素，腊月、正月是旺季，办事酬劳可达千元以上，淡季只有300元。

吹手们的收入已经随着生活水平的提高而发生了巨大变化。据老吹手回忆，原来礼俗中回报吹手的，常常不是现钱，而是粮食、羊肉等实物。即使是给钱，数目也十分有限。有吹手说，60年代，一个班子最高挣8元钱，人均不到两元。这个数目在当时仍是令人羡慕的。李岐山说："'文革'前在地里劳动一天，挣三角钱。出去吹一天，挣10元钱。交生产队4元，自己挣6元。"正是这一比种地可观得多的收入，促使了吹手乐班的迅速发展。

既然存在着商业往来，自然也有许多内幕和利益矛盾。阎师是榆林市的著名"揽头"，发丧人家多先找他，由他决定请哪一班吹手。阎师与市里的八个乐班，都有联络，遇有葬礼，由他通知乐班。但封小平说：吹手办白事，一般一天200至500元，因为阎师给各班吹手揽活儿，吹手们就必须给阎师一定数量的回扣。因为封家给的回扣不多，阎师常常不找他们。如他们没事在家，阎师却对主家说，封家人外出办事了，去找另外一班吹手。阎师在八个乐班中选择的标

准，自然是看哪个乐班给他的回扣多，而“吹手们有苦说不出来”。

揽头与吹手之间，形成的相互联络、运转顺畅的操作系统，毕竟方便了一般办事的人家。我们在市县街面上看到许多专卖花圈纸活儿的商店，铺面广告中，包括帮助联系吹手的服务项目。1949年前城市“杠房”（抬棺材）中的全套服务旧俗，逐渐在恢复（见下列名片）。

自80年代以来，政府逐渐放松了对城市流动人口的控制，相当部分的吹手，离开家乡，走进城镇。榆林市的八家乐班，全部来自下属县镇，米脂的常文洲、高九，镇川的李勇，都从农村走进城镇，而且这一趋势还在逐渐扩大并在一定程度上降低了吹手行当中贫困的蔓延。昔日生活的家园，没有可以拿出更多钱来供养艺术的消费阶层。今日，一个可以在生计之外拿出余款供养艺术的消费阶层出现了，这个昔日捉襟见肘、年无余财、今非昔比的阶层，就是城市市民。依附于消费阶层的社会团体，也自然找到了发展空间，且随着市民经济力量的壮大而壮大。榆林城中由50年代的两个乐班到90年代末的八个乐班，米脂县中由两个乐班发展为现在的四家乐班，说明了社会经济生活的稳步增长，促使着艺术班社生存环境的改善和数目的增长。

当然，迁居城市的吹手，常常并未在老家失去土地，只有在老家的那一小块土地，已经不能维持一家人的生计了，只有在传统的农业手段难以维持一个成员越来越多的家庭生存的前提下，他们才放弃那瘠薄而稀少的土地，告别贫困却温暖的家业，背井离乡，走向冷漠却公平的市场。而许多吹手的心中，依然充满了安土重迁的观念，希望有一天可以回到那安静的田园。吹鼓手在市声喧嚣的城镇街面上迎风鼓

吹，心想的却是早日回到清静的家乡。在以土地为财富、而且几乎把土地视为唯一可靠财富的农民生活的空间中，这是十分牢固的观念。

### （十二）吹手们的名片

历史上，唢呐乐班是个从来不避讳为营利而服务的商业组织，这种商业意识在改革开放以来的经济大潮中，就更不加掩饰地展示出来。下面是几位吹手的名片，从中可以看到他们的广告意识和经营的礼俗种类。名片中吹手们毫不客气地把自己最值得自豪的成就罗列出来，常文洲甚至自称“大师”。名片反映出社会生活的巨大变化。吹手们家中大都安装了电话，高九还配备了手机，年轻一代的商业头脑，更是青出于蓝。最后一张名片，是一家寿衣、花圈店老板的，反映了与葬礼相关的连锁经营。

| 正面 | 背面 |
| --- | --- |
| 米脂东大街鼓乐队<br>荣获榆林地区唢呐比赛一等奖<br>常文洲大师　常连成副手<br>∞∞∞∞∞∞∞∞∞∞∞∞∞<br>地址：米脂县东大街39号<br>电话：6224926 | 承办：红白喜事、广告、开张、晚会伴奏<br>本乐队拥有豪华音响设备：电子琴、小号、长号、爵士鼓、大小唢呐、笙、笛子、二胡等各种民间打击乐器。<br>常文洲：民间知名艺人，曾赴北京献艺，受到国内外艺术家的好评，并参加亚运会开幕演奏。 |

| | |
|---|---|
| 米脂县高九青年鼓乐队<br>米脂县唢呐比赛二等奖得者<br>电话：622975<br>高　传呼：963－6220229<br>九领　手机：13992230674<br>班　地址：三里楼四排二院 | 本乐队有铜管乐、笛子、笙、架子鼓、电声乐、唢呐等。男女歌手、扩音齐全。采用传统与现代技巧相结合的方法，服务于红白喜事、开业典礼、秧歌庙会、广告宣传等。 |

| | |
|---|---|
| 镇川何庄鼓乐队<br>何四娃　联系人<br>联系地址：榆林市镇川何庄<br>联系电话：0912—3473128 | 西洋管乐　笙琴唢呐<br>民间说唱　爵士架鼓<br>交响吹打　扩音齐全 |

| | |
|---|---|
| 陕西省佳县红白事服务部<br>常保卫<br>崔卫军<br>地址：佳县百货公司大门口<br>电话：6722735　6020325（宅）<br>手机：13629229455 | 经营范围<br>主营：花炮、花圈、纸活、批发花、香、纸<br>兼营：定制寿衣、租借灵篷、孝服<br>联系：山西长号鼓乐队、道士和尚、摄影 |

## （十三）吹手们的行话

三百六十行，行行都有自己的一套话语系统，只是话语系统的封闭程度不同而已。话语的相当部分，属于对同行讲、也只有同行听得懂的，就成为真正意义上的行话。真正使用和流传行话的社会阶层并不很多，老人们说：和尚道士没有行话，只有吹手、理发匠（吹手常兼做理发匠）有行话。那么为什么吹手这个行当会产生行话和使用行话，这是





至今仍然未曾探讨而需探讨的问题。

特别值得注意的是，行话中对钱数的避讳。虽然乐班是个公开向人讨价还价的组织，但其成员，毕竟是传统社会的一分子，他们必须遵守传统社会的一切规矩，不能直接谈论价钱。传统的中国社会，人与人之间，避免直接讨论金钱，通过间接方式，就是经济交往方式中的替代形式。吹手在市场上直接与主家“拉价”，为避免尴尬，需要采用一套含蓄隐晦、即使当着别人面一般常人也听不懂的语言。这套语言逐渐体系化，并在圈子中广泛流行。

避免相互尴尬、采用含蓄的讨价语言，依然在现今的乐器交易中存在着。米脂县白云山道观建筑群主体的东面，有一块“庙管会”专门开辟出来让商贩们摆摊的场地。庙会期间，有三家卖唢呐与铜器的商贩，在此摆摊，常文洲是其中之一。山西省临县三交镇武家沟的武锦平，在此卖唢呐和铜器（他说：爷爷武祖元、爸爸武海全，至今已有三代制做唢呐和铜器的历史。在山西一带颇有名气，曾接受中央电视台的采访。他们每年来白云山卖唢呐，与常文洲相熟）。我们目睹了他的搭档与一位年长农民讨价还价的过程。买卖过程，保持着传统的不直接谈价而采用手语的形式。因为没有旧时长衫的宽大袖口，两人把手藏在皮夹克的下面，手语讨论。老者面带笑容，一面说着话，一面在下砍价。最后以150元买了一副钹和一面锣。这一交往过程中，两方始终没有谈及一个“钱”字。那个肮脏的字眼，是生活在温暖的乡村社会中的人，不应提及的。

当然，现实的生活发生了变化，明争明讨，大声谈钱的事，也随时可见。常文洲与一位农民谈价钱时，争论得面红耳赤。他看到我们时，也觉得十分尴尬。我们赶快离开那

里。市场上的常文洲，已经不是一个吹手、一个艺术家，而是个十分地道的买卖人。这大概是人作为经济动物的另一面。

下面是部分行话：

**收入类：**

捏、处头、花花、对年货 = 钱；挣捏 = 挣钱；

签账 = 收钱；擦了 = 谈价钱；

收伙、收户 = 吃饭；抿 = 喝；

刘、月、王、在、中、生、兴、张、艾、家。

一、二、三、四、五、六、七、八、九、十。

**人物、事务类：**

起身、开身、开排 = 办事、演出去；拖条 = 到哪里去；

串 = 红白事的"事"；白头串 = 白事；红头串 = 红事；

点家 = 事主家；梁子 = 总管；

老苍 = 老年人；把子 = 年轻后生；

斗花花 = 小女孩；花子 = 少女、新娘；帽子 = 年轻媳妇；

拔雌子 = 男性性行为；

锁儿家 = 要饭的；兑食 = 要东西的"要"；黑龟鱼 = 小偷；

乞唠囔家 = 阴阳先生、和尚、道士；

圆、条圆 = 香烟；火山子 = 酒；清灵子 = 茶；

薄尘子 = 面粉；粘细子 = 小米；渣子 = 肉；千层子 = 豌豆扎面；

热事 = 糕；水壳 = 番瓜；劈头糊 = 米汤；

壳帐 = 地方；煤碇 = 煤炭；

昏了 = 天快黑了；捅糟了 = 睡觉。

**演奏类：**

太行山稳 = 节奏速度平稳；





条形码着、调＝好；撇＝不好；

红板＝正确，合上板了；黑板＝没有合上板；

回头＝反复；

叫喳唠＝吹手；了乌家＝不入行的吹手。

**乐器类：**

鸦子＝唢呐；皮＝鼓；敲皮、揉硬皮＝打鼓；

中筒子、长号＝撑号、伸筒；铜锣＝乳锣；

镲镲＝小镲；劈镲＝击镲；叫雷子＝炮手。

**米脂吹手们对各家乐班的称呼类：**

打家＝赵家；扯不断家＝常家；

没底了家＝申家；邓成子家＝窦家；

来头＝高家；不气家＝杜家；

木子家＝李家；草灿家＝艾家；口儿家＝张家。

**姓类：**

刨蹄家＝姓马的；蹦不上＝姓高的；

颗颗家＝姓窦的；粉汤家＝姓白的；

开门子＝姓张的；虎头子＝姓王的；

灯笼子＝姓赵的；撺皮子＝姓郭的；

恨不动＝姓陈的；墨碇子＝姓郝的。

上面的行话，录自吹手们的叙述，仅能记其发音，尚难追究到底该用哪一个字，有些也确实可能只有发音的意义而没有字面上的意义。

行话中占有相当比例的是，在其流畅范围中对某些姓氏的隐讳。这是一个十分费解的现象。为什么隐讳直接称呼某些人的姓氏？是背后说人的掩饰、还是社会等级制中吹手阶层无权直接称呼别人的姓名？解读行话以及更重要的、解读行话背后的社会含义，将是个十分有趣、值得研究的课题。

可惜，能讲全套行话而且能够解释行话在什么场合才说的人已经不多。这套语言渐被遗忘，说明了人们已经越来越不避讳谈论金钱，越来越不隐讳指名道姓了。

## 四 曲目、乐器与宫调

评价农民文化时，应当注意这样的历史背景，它是由农民保持的宫廷礼乐文化，这种音乐由宫廷传入寺院，再通过寺院达及村落。了解了它的历史渊源，才能完成对它的现实定性。经济上日渐独立的农民阶层，渴望通过礼俗仪式展示自己社会地位的提高，他们的参照坐标，就是社会地位最高的皇家仪仗。鼓吹乐种普及民间，就是相应模式的对号入座。因葬礼举乐备受斥责的社会阶层，并不影响吸取斥责自己的官方的道德观念和采用官府的仪式。葬礼体现了佛道教的教义，体现了儒家的孝道，也满足了民众的需求。葬礼举乐如此普及，就因它包容了社会各阶层的需要：僧侣阶层通过仪式，得到经济供养，宣扬教义；普通民众通过仪式寄托对父母的感情，体现社会地位；政府官僚通过仪式，宣扬儒家的至孝精神，保持社会安定。佛道科仪、儒家孝道、乡族交往，集社会各界之所求，大大刺激了它的发展，并把其日益精细化。统治者对葬礼举乐，一方面采取批判态度，一方面又无可奈何，或者说，不得不对无法干涉的民间生活采取宽容态度。

### （一）葬礼程序中的曲目安排

陕北大唢呐音乐，有一套固定的演奏程序，这套程序中的结构基本不变，曲牌可以调整。它的基本结构与中国大部

分地区的民间套曲相同：慢板、流水、垛板、煞尾（“煞头牌子”）。慢板部分可以由几个牌子组成，流水部分也可以由几十个曲牌组成。其间的连接段，称为“过鼓”。吹手必须控制整个节奏的快慢，行话“太行山稳”，就是有板有眼。

曲牌的变换，是根据不同仪式任意安排的。丧事第一天的第一个曲牌，一定是本调《大开门》，下接《鲜花赞》《上南坡》。“待饭”时的曲目较随便，只要热闹就行。“起灵”时吹本调《西风赞》、慢板《花道子》、“老三鼓”后的自由部分，接《红七七》《下江南》。“吊唁”、“迎花圈”时吹《大摆队》《雪梅吊孝》。“送坟”、“埋棺”吹《拜场》。曲牌中常有加花即兴的段落，而且各个吹手也不尽相同。如“过鼓”音乐，较好听的，相当部分来自李岐山的演奏。







演奏开始时，上下手唢呐，需要吹一小段“亮调”，旋律从筒音（低音）的5，到高八度的5，几乎是试过唢呐上的所有音列。因为唢呐乐班没有定律性的乐器，两支唢呐“搭不搭”（和协与否），就只能通过“亮调”协调，上下手根据音的高低，调整哨子。亮调没有固定的牌子，榆林“亮调”与米脂也略有不同。

### （二）曲目的分别与在仪式中的功能

把流行歌曲加进演奏曲目，或许可以视为传统规矩的衰落，其实，这一现象的本身，也是传统——中国文化随时而动的传统。按照仪式程序安排的固定曲目，只处于关键的程序处，大量的时段，则是吹手们自由演奏的时段。从曲牌的编排，可以看到，吹手们是把仪式程序分为不同时段、分别处理的。在不同程序中，演奏的曲目迥然有别。持续一天半的漫长吊唁过程和热热闹闹的吃饭喝酒过程，可以演奏任何

曲目。这是亲朋相聚的程序，曲目自由，可择可选，时令小曲、流行歌曲、戏曲唱腔，无所不可。曲目越新奇，越夺耳，越受鼓励，这是为活人放松开心的音乐，与死者无关。重要的仪式程序，如敛裹、大敛、起棺、出门拉丧，则一定演奏传统曲目。曲目的区分，体现着仪式程序中的不同功能。《大排队》用于严肃场面，约定俗成，久不改移。

吹手们大都一专多能，相互替代，劳逸结合。虽然每人都可演奏各类乐器，但总有侧重，其中一人，必定是班中的主奏乐器——唢呐——吹得最好的。在演奏者的交接替换中，也反映着吹手们对仪式不同程序的缓急侧重。漫长松散的吊唁过程，演奏唢呐最好的老人，在一边敲锣，做些轻松事，养精蓄锐。此时是主家对演奏什么曲目都不在乎的时段，所以也是锻炼新手的最好时段，而接受新事物较快的年轻乐手，又恰是对当下流行歌曲最熟悉的人。当那些重要项目开始时，演奏唢呐最好的、也就是对传统曲目掌握得最得心应手、"老味道"最浓的老乐师，披挂上马。班中人晓得，这时是主家对曲目要求最严、是主家之所以花钱雇他们来的重要时刻，必须全力以赴，认真对待。此时的曲目，再也没有情绪轻松的戏曲唱腔、民间小调、流行歌曲，一定是当地人认同的、在葬礼中吹给故去老人听的、风格庄严肃穆的传统曲目。乐手的交替过程，反映出民间乐师们对仪式不同程序区别对待的心态，也反映出丧家或社区居民对丧葬音乐风格的不同取舍。

音乐种类与仪式程序紧密相关，音乐功能也与仪式项目紧密相连。人们对待这些曲目有着完全不同的态度，对哪些曲目出现在哪些时段，也有不同的认同程度。因此，音乐也具备着识别仪式行至何一程序的信号作用。在音响弥漫的空

间内，它传播着一种信号，提醒了解这一信号的人们，以相应的态度对待。

当敛裹、起棺之际，将是死者的亲属们眼看亲人永远离开家门的时候，他们大都于此时放声大哭一场。个个哀容难禁，凝泪满眶。这时的音乐如果不能烘托这种气氛，不能代族众们长歌当哭，把真心的悲凉传达给那已经听不到凡界俗语却通晓仙乡秘言——音乐——的老人，仪式中的艺术也就失去了它长存的价值，而音乐那无以模拟的情感含量，则于此景此时，最充分、最尽兴地发挥出来。这种音乐，让那涌到眼眶中的泪水，最终落下来；堵在喉头的呜咽，最终吐出来。音乐的如泣如诉、如怨如慕，恰恰展示出族众们难以用凡界俗语表达的哀伤情感。此时此刻，才能理解何以人们在无法表达极度的情感时，诉诸于延长着情感的音乐……



### （三）乐器——常家的乐器作坊

老一代吹手中流传着这样的故事：清末民初，吹手李大牛，偶然用丢弃的棺材木头，做了支唢呐，因而发现弃棺木是最适合制作唢呐的木料。因为棺木受油的多年浸泡，松软与硬度兼顾。后来的艺人们，纷纷效仿，但因为找不到太多弃棺木，就把松木放在油站的油桶中，浸泡三个月。浸油的红松，就成为制作唢呐杆的最好木料。米脂县的吹手，自己做唢呐杆，再让县城里的铁匠、铜匠，帮助做唢呐碗。曾有一段时间，唢呐碗形状像鸡腿，所以时称“鸡腿唢呐”。李大牛在20年代，把狭窄的“鸡腿唢呐”碗，改革为现在的大碗唢呐。于是有了今天的大唢呐。

榆林地区制作唢呐最有名气的就是常文洲。走近米脂的东大街，不时可以听到大唢呐的浑厚音调。平静的县城小巷

中，一座民宅中飘出的大唢呐声，令人感到艺术带给一个地方的生气。

常文洲的堂屋里，堆满了唢呐杆、唢呐碗和制作工具。电钻、刨床，成卷的铜皮，成捆的铜丝，随处丢着的、各种规格、各种长度、各种口径的锉条，使这个房子成为一间典型的乐器作坊。旁边堆放的一排排箱子中，是他从外地买来再准备出卖的鼓、铜器。另外一些箱子，装着乐班用的架子鼓、扩音器。

常文洲曾在榆林地区文工团工作过六七年，参加过北京举行的“亚洲运动会”开幕式的大型团体操演出，多次到西安参加省里的汇演，这些经历，使他在当地颇具名声。因为近年得了肺气肿病，不常外出办事，主要靠制作唢呐维持生计。

他说：从正月初一开始，我与老伴儿一起干，除了外出办事，一年做下来的唢呐，全部可以卖出。外面许多商店也卖唢呐，因为我做的好，他们常常打着常家的牌子，也有自称我学生的。其实，他一天也没跟我学过。

常文洲对自己的手艺，十分自信，也值得自信。他每年卖出近1000支唢呐。按50元一支计，千支唢呐，就是5万元，年收入十分可观。他也做大号，因销路有限，现只有人订做时才做。从常家唢呐的销售数量，可从一个方面、而且是可以量化的方面，反映出榆林地区大唢呐音乐的传播和普及程度。

常家人来人往，许多人来买乐器、修乐器。我们采访时，遇到绥德县兴仁家沟的吹手来购买唢呐。常文洲为他挑选、调整，老伴儿再用砂纸，把挑选好的唢呐杆和铜箍，打磨光亮。杨家沟吹手常新华的孙子常锦元，也来此游玩。镇

川镇瓦岗寨申定昌（61岁，1982年榆林汇演第二名），来修理大号。他与常文洲是小学同学。吹手们尊称常文洲为“常师”。

调试唢呐音准的过程中，常文洲用中指做标准，感受内径的粗细，然后再靠耳朵调动音准。他说：主要是用耳朵调音，有时用校音器调音高，但原来没有校音器。他拿起一支唢呐杆，随手在地上捡起一个唢呐碗，套上吹两下。然后拿锉在杆内径锉一锉，再向筒里吹口气，把木屑吹出去。举起唢呐杆，放在眼上，向门外对着亮光看一看，再按上哨子吹一吹。如此三番，就算把一支唢呐杆的音高，调整好了。

常文洲说：老一辈人用D调，我20岁左右时，改用C调。小学念书时，学习过乐理，知道C、D调。我15岁开始做唢呐，当时做不好。现在做得百分之百的好。我自己琢磨、盘算，找到了规律。这就是发明创造。

尺二八，就是C调，第三孔F。

尺一三，就是D调，第三孔G。

尺零七分，是A调，第三孔D。

尺零六分，是$^{b}$B调，第三孔$^{b}$E。

九分，是G调，第三孔是C。

我准备发明一尺八分的唢呐，第三孔作F。因为杆太长，需要加键子。内径越薄音高越低。

常文洲根据经验，掌握了唢呐杆长度与调高的关系，也掌握了管径厚薄与音高的关系。乐器制作不同于一般的手工工艺，必须有演奏乐器的基础。一般唢呐的内径是上小下大，依艺人们称“上饱下空”。常家唢呐的内径上大下小，“上空下饱”。气流进入杆上端，蕴含饱满，冲入下端时，气流聚焦，一泻而出，发音饱满。这种制作技术，是几代吹手

的常家人在实践中琢磨出来的。常文洲是位杰出的吹手，长年的实践经验，使他在制作乐器方面，擅于改革，敢于改革，因此赢得了广大使用者的信任。他说："唢呐杆越重越好用，差则柏木，好则檀木。"这种轻重的分寸感，是只有演奏家才能掂量出来的。

常文洲腿脚不便，行动迟缓，说话缓慢，一旦吹起唢呐来，这种日常生活中的迟缓，瞬间消失了。灵活的音调以及音调中透出的才情，装饰在当地吹手们吹奏一致、只在细微之处才显出不同的旋律上的"花花"，这是他体味艺术的独特之处。手中音乐的细腻已经与他外表的粗糙，完全分离了。为了生存，他在市场上与人斤斤计较，讨价还价，粗言恶语，但走进自己的艺术之中，他就变成了另一个人。或许，作为局外人，我们恰恰应该这样全面地看待农民乐师。他们一部分是农民，一部分是乐师，作为农民的一部分，他们具备一个农民所有的品格，包括这些品格中常被人提及的狭隘、自私；作为乐师的一部分，他们又具备一个艺术家品格中的超然物外和在追求艺术境界中产生的崇高情感。正是因为生存的艰难，因为有了生存竞争中的斤斤计较，才让一颗浸泡于艰难中的心灵，深切地感受艺术中的纯净，在生存与作为生存手段的艺术之间的强烈反差中，突显出他们质朴纯真的一面。

采访中来了一位小伙子，叫艾国瑞（36 岁），他是米脂县石沟乡人，自己组织了一班吹手，做班主，去年移居米脂县城。他说：吹新谱，学新乐器，才能办上事（接到活儿）。我听传统曲子，就像听老外讲话（指钟思第）。

他走后，常文洲说：他不是个吹手！吹小号，北京有的是人吹得好，没人来采访你。这大唢呐，只有陕北有，全国

没有！吹小唢呐，任同祥吹得比你好。他是全国著名的吹手，但他能吹这个庄户唢呐？老百姓看那架子鼓，了不起，一个人打那么多鼓。其实哪里是这么回事。常打的，还是一个鼓！

常文洲对这位吹手的评价，既反映了他艺术观上对新一代吹手背叛传统、趋时骛新的不屑一顾，也反映出他在全国唢呐艺术圈中对自己的准确定位。他观察问题，抓住关键，一语中的，如同他把一排架子鼓排除出去只盯住主鼓一样。

高九是常文洲的高徒，13岁开始参加乐班，16岁学唢呐，学的第一支曲子是《上天台》。后来自己看出版的《唢呐演奏法》自学了小唢呐，并在高直强开设的"铜管乐器培训班"上学习小号、萨克斯。掌握一件乐器，就如同掌握了与这件乐器密切相关的文化，年轻吹手们把小号、萨克斯等西方乐器与世人的现代化观念联系起来。这似乎也成为新一代吹手翻身的资本，因为这些乐器与西方文化的背景密切相连。高九常吹新曲子，使别的吹手"办不上事"。虽然高九依附在常文洲名下，但现在已经开始与师傅分庭抗礼了。

90年代以来，吹手们觉得两支大唢呐单调，在广播中了解到外省小唢呐的活泼品性。约在十五六年前，榆林开始流行"二瓦子"（小唢呐），特别在年轻吹手中，迅速传播。但是常文洲依然不做小唢呐，他介绍传统上曾有一种称为"呐子"（又称"几呐子""嘀喇子"）的小唢呐，杆前只有六个眼。

常家的乐器作坊以及因为他出卖乐器与吹手们形成的社会关系，是个值得讨论的问题。随着现代社会的发展，一个吹手开始以制作乐器来赚取与自己同属一个社会阶层的钱，这在传统的社会秩序中未曾发生过。因此吹手们谈论常文洲

时，总带有特殊的口气。一方面嫉妒他的手艺，一方面又离不开他。如李岐山说："外人到常文洲家买唢呐，一对200、300元，我们买，150元一对。而且常常是买回来，吹一段时间，不好再换，好了才定下来。"

李勇说：常文洲做的唢呐，要经过一段时间的加工调整，才能用。我们常常先拿来，使用一段时间，再去锉磨调整一次。如果觉得不好，就去常家换。我们乐班买了常家12支唢呐。有时并不是付现钱。如：常文洲揽了丧事，他自己不去，就请我们去。我们不要他应该付的钱，从他那里换支大唢呐。我们害怕常文洲身后没人可以做唢呐，即使有，也未必比常家做得好。

李勇是位有心的吹手，准备干一辈子，所以做长期准备。他还自学了点笙。横山县有位点笙匠，每次要100元。李勇不愿花这份钱。米脂县剧团专业吹笙的杨光明，曾跟他们的乐班外出办事，李勇就跟他学会了点笙。

对演奏唢呐的人来说，哨子的好坏至关重要。榆林地区的吹手们都知道，子洲县山黄堡、双庙湾的苇子最好。据说那里只有一块地中的苇子，最适合制作哨子。吹手们相互隐瞒，不让别人知道出处，但似乎每个吹手都知道在哪里。吹手们多用硬哨，其特点是音量大，音质粗放。吹手们把软哨称"绵哨"，现在大多数吹手则喜欢用演奏轻松的"绵哨"。常家发明的"布袋哨"，是种形体较大，嘴长质软的哨子，因其音质柔和，适于坐场的抒情乐曲，但吹奏难度大。

米脂县的赵所同家，存有一副上下两面形的云锣，发音D、E。他们称其为"二瓶子"，称一面单音锣为"手瓦子"。这些都是十面七音云锣的简化形式，这种简化的云锣，在许多地方乐种中都存在。对于它的应用场合，赵说：原来在葬

礼待客时，不需大吹大擂，需要“细吹细打”。这时就不用大唢呐和音响过强的打击乐器，采用管子、海笛子、笙、云锣、二瓶子等一组细乐。

### （四）宫调

榆林唢呐音乐的宫调，以传统宫调体系中的四宫为基本。从调名上看，它们源于笙管乐。按照四调的调高关系，如果把“本调”的宫音作为工尺谱的“合”字，“隔调”（读音：甲调）的宫音是“凡”字，“反调”的宫音是“上”字，“梅花调”的宫音是“尺”字。



**常用宫调关系表**

| 调　名 | 异　称 | 筒　音 | 第三孔 | 调　高 | 备　注 |
| --- | --- | --- | --- | --- | --- |
| 本　调 | | do | sol | C 调 | |
| 反　调 | | sol | re | F 调 | |
| 隔　调 | | re | la | $^{b}$B 调 | 读甲调 |
| 梅花调 | 小宫调 | la | mi | $^{b}$E 调 | |
| 背宫调 | 大宫调、宫字调 | mi | si | $^{b}$A 调 | |
| 四字调 | 梅花调 | si | $^{\#}$fa | $^{b}$D 调 | |
| 六字调 | 西凉调 | fa | do | $^{b}$G 调 | |

唢呐音乐中的调名与调高关系，不像笙管乐种，因为没有应律乐器“笙”定律，所以并不固定。相当一段时期，民间艺人都是自制唢呐，尺寸长短与管径厚薄，并不规范。近20年来，这种情况才因为国家体制的统一，使向来各自为政的民间乐器，逐渐规范化，因之宫调的调高，相对固定。所以唢呐的宫调，与指法紧密相关，调名与筒音的关系，才

是决定因素。换句话说，我们听到一个唢呐调名时，首先要了解它的筒音和实际调高，而不是看它的调名。

唢呐宫调的另一混乱之处，就是许多宫调具有两个以上的称呼。由于移调记谱的习惯，同时并存着两套以上的宫调体系，而两套宫调体系的名称，同时混杂于一个地方乐种中。例如：六字调也称西凉调，背宫调也称大宫调或宫字调。筒音做 si 的四字调，称为梅花调，而筒音做 la 梅花调，则称为小宫调。小宫调也称为小官调，筒音可以是 la，也可以是 si，或与本调相同，只是吹奏时，出现 do 时，全部翻高八度，而且只在与管子、笛子同时演奏时，为与本调区别，名之为小官调。

奇怪的是六字调与本调并不相同，本调筒音做 do，六字调筒音做 fa，两者竟然采用同一个“字”来命名宫调。米脂县的“小官调”，实际上就是本调，这个异称不但表示了一种吹奏法，而且表示了一种合奏形式。这都是传统宫调名称中包括的内容。

小官调、大官调的说法，使我们注意到，在现今流行的本调之前，曾有过一个老传统，后起的本调（小官调）代替了旧有的本调（大官调）。这种现象在其它地区的唢呐宫调系统中也存在。

“隔调”读为“甲调”，已出版的各类书籍中，都写做“甲调”，这个调名的写法颇为混乱。按照这个调门与本调的关系，应该写做“隔调”，即与“合”字“隔”一个谱字的调，以工尺谱的“凡”字为宫音。“隔”字，在古音中读为“甲”，现在广东白话依然读“隔”为“甲”，北京方言中的“隔壁”，读为“皆壁”。因此北京智化寺京音乐乐谱中，把此调写做“皆止调”。而河北省中部地区笙管乐种的乐师们，

今天依然把谱本上写做“隔指调”的宫调，读为“皆止调”，意思指与管子正调指法相隔一“字”（工尺谱字）的宫调，即以“合”字为宫音的正调，指法上压住“合”字，以相隔的“凡”字为宫音的宫调。这个调名，就是典籍中唐代俗乐、宋代燕乐二十八调调名系统中的“歇指调”“隔指调”，即与本调隔一个指位的宫调。北京智化寺京音乐的最早研究者查阜西怀疑，智化寺抄谱中的“皆止调”，可能就是二十八调系统中的“歇指调”。北京寺院中的艺僧，只记录了发音，并未反映这一宫调的技术含义。所以我们应该把其宫调写法，还原为“隔指调”。陕西、山西一带的笙管乐种，把具有相同技术含义的宫调，写做甲调、夹调、羯调等，实际上也是因方言发音形成的情况。因为民间吹手没有乐谱，记录民间鼓吹乐的新音乐工作者，在尚难认识此调技术含义的情况下，把它记写为甲调，无可厚非。现在既然已经知道这个发音的实指其字，就应该还它以本来面目。所以，本文把它写为“隔调”。





老吹手们都说，各调的变换，主要应用在对棚时。用不同宫调演奏同一曲牌，在指法的难易中体现演奏者的技术水平，是评价吹手的传统方式之一。现在两班吹手对棚比赛的事例越来越少，这或许也是传统宫调逐渐失传的原因之一。

榆林的吹手，流行着一种葬礼仪式中运用宫调的传统。“早晨本调，下午反调，晚上隔调”。除此三调外，其它宫调没有何时吹奏的规定。为什么如此运用宫调的原因，吹手们已经说不出个所以然。但他们都强调，每个调都有特殊的色彩，不相混同。早晨、下午、晚上的感情不一样，音乐与调高上，应有对比。

中国古代形成了一套完整的宫调与某一特定感情必然相

关的理论，元代的《唱论》对此有详细阐述。西方也曾经流行过调高与颜色搭配的理论。民间艺人的实践，或许可以启发我们，古代的这种理论，是以某一特定宫调应用在某一仪式的特定时间为基础的。传统的宫调概念，不像今天这样单纯。一个宫调术语，既含有现在所言的调高、调式，也包括应用这一调高、调式的常用曲牌，以及运用某一音域的特定指法。因而，民间艺人所说的某一宫调，相当程度上是指应用这一宫调的某些特定曲牌，而这些曲牌，又是固定在仪式的特定程序中。本调《大开门》，每句煞宫，带来安定感。这给葬礼仪式的开始，带来庄严肃穆的氛围。隔调多用杆背眼，正面最下的几个眼，常用指头按住，指法上近于超吹。音域上的高位置，带来情绪的亢奋，而隔调《西风赞》，常用于晚上"摆灵灯"、"祭孤魂"、"祈神"等仪式。因为葬礼程序，固定在特定时段，相应的曲牌，自然常常在这些时段演奏，久而成习。反过来使吹手们认为，某一时段必须运用这一特定宫调。

陕北大唢呐的落音，大部分是5。秦腔中的乳锣，音高定为F调的5。因为秦腔常用徵调式，也就是大唢呐的筒音，所以铜鼓的音高，定为此音。但有许多正调曲牌，常落在2音上，又成为另一种传统。

因为乐班加进了西方铜管乐器，传统的宫调体系又发生了与西方乐器固定调高相互适应的问题。两套乐器的调高关系，很快得到吹手们的协调。小号是移调乐器，降B调小号的调高，相当于大唢呐的隔调。小号的广泛应用，则使已经不太应用的隔调，频繁使用，实践上加强了隔调指法的使用率。连锁的反应是，大唢呐吹隔调时，高五度的小唢呐正好吹梅花调。大唢呐的筒音5（第三孔F），小唢呐的筒音2

(第三孔 C)。小唢呐的应用，大约兴于 80 年代后。由于有了小唢呐的响亮高音，大唢呐也就很少再用梅花调，形成大唢呐所用四调中梅花调的失落。而大唢呐上失落的梅花调，却在小唢呐上得到频繁使用。

这是个十分有趣的现象，两件后来加入的乐器——小唢呐和小号，某种程度上帮助恢复了传统四宫的平均应用率。由于不同调高的乐器演奏同一调高的乐曲的需要，搭配在不同调高上的乐器，促使了不常用宫调的频繁使用。破坏了传统音色的西洋铜管乐器，却帮助了传统宫调的恢复。

## 五 寺院和尚、道士的笙管乐

1949 年前，榆林城附近的八大寺院（龙泉寺、戴兴寺、青云寺、祥云寺、红镙寺、千佛寺、普济寺、定慧寺），都有吹奏笙管的常住和尚。每寺人数 10 至 20 人不等。许多道观，亦有演奏笙管的道士，当地无喇嘛。寺院乐队所用乐器是：管子、笙、海笛子（小唢呐）、云锣。吹小管子称“吹咪咪”（一说佛教称管子为咪咪，道教就叫管子），敲云锣称“敲铛子”。道士乐队是：管子、笙、海笛子、云锣、铰子、钹、小锣（两面式样）。当时穷人家的孩子养活不起，就送至寺院，戴五佛冠，穿黄衣，诵经习仪，洒扫寺院，学习音乐。自达娃娃们进庙门，每人给安排一位师傅，教授写字和音乐，写的不好，吹的不好，就体罚示戒。

按当时的规矩，即使再穷的人家，办丧事也要请两个和尚。主家根据财力，先到寺里说好，请几人，一般是双数。丧家只需到一个寺院聘请，如寺中和尚不够，小和尚再去其它寺院邀请。和尚每晚念经，道士只在最后一天来做道场。

丧葬仪式中，和尚高坐，高僧穿红衣、戴红帽。放焰口、跑五方。念一会子经卷，打一会子家具。和尚也参加拉丧，前有开道锣，队伍是一边和尚，一边道士。“流行于欧洲和东亚的观念分歧的一个严重的事例就是在中国有许多人属于两种或三种宗教这一事实。”民间丧葬仪式中，常常出现僧道同时行术作法的场面。

和尚参加葬礼，可挣 5 元，交寺庙 2 元。在寺院吃饭，就要供养寺院。和尚的经济来源，不指望发丧这点收入，主要是庙产土地。他们把土地租给周边农民，收获后，农民拿七斗，庙里拿三斗。1949 年后，和尚被赶出寺院，移风易俗，提倡简办，笙管乐队就渐渐消失了。和尚们还俗后，一段时间还在民间活动，“四清”前，尚有延请和尚、道士的情况。那时请一个和尚给一至两角钱。和尚还俗后没有进文工团的情况，也没有做吹手的情况。

从老人们的回忆可以了解，1949 年前榆林地区民间礼俗的主持者，主要是和尚和道士，吹手乐班尚无能力与这两个有着广大善男信女经济供养的乐班抗衡，因此也就没有得到充分发展。和尚、道士，依靠强大的经济后盾，保持着掌握音乐技术和诵经仪式方面的优势，从而对唢呐乐班的发展形成抑制。三四十年代，榆林城里只有两班吹手，米脂县城里只有三班吹手。1949 年后，政府取缔寺院宫观，和尚道士纷纷还俗，给这场庙宇大墙内外的竞争，划上了句号。由于礼俗市场出现的巨大空缺，乐班的生成发展，自然得到适宜土壤，更加政府“繁荣民间文艺”政策的鼓励，大唢呐的普及，才如雨后春笋，迅速遍及乡镇。阎师说：“吹手不多时，因为有和尚。”老人阅历垂百，见识不凡，说到了要害。但是，政府取缔宗教活动的政策，既抑制了笙管乐，也抑制

了大唢呐，两种乐队都依附于民间礼俗。仪之不存，乐将焉附？这种禁锢，自80年代以后，日渐松弛，从而形成现今的民间乐班供大于求的局面。

民间乐班巧于利用国家发展民间文化的政策，他们在葬礼中失去的地盘，又在春节花会的秧歌活动中找了回来。吹手们说，即使"文革"时期，春节秧歌也未被禁止，秧歌中的花伞，成了民间文化的保护伞。行使国家葬丧政策的政府机构与主持社区乡俗仪式的民间乐班之间，存在着一个互动机制，它使乐班得以保护自我的话语系统。

陕西省在西北地区的音乐文化上，具有特殊地位，几乎可以说是中国传统音乐文化的缩影，笙管类的西安鼓乐，丝竹类的榆林小曲，吹打类的陕北大唢呐，佳县白云山的道教音乐等等。寺院道观，遍布乡镇，庙会集市，月月可逢。陕北大型的祖师庙就有十几座，榆林市的青云山、五量殿、卧云殿，靖边县的乌云山，横山县的祖师庙，绥德县的小云山、好泉山，清涧县的芭至山，延安地区的清冷山、太行山等，香火岁入几十万、上百万不等，信仰之盛，由此可见。为了解民间信仰中的音乐文化现象，让我们走进一片宗教和文化的丛林。



### （一）佳县白云山

陕西榆林地区的佳县白云山，是20世纪幸运保留下来的道观建筑群之一。1947年，转战陕北的毛泽东，率军过此，并在道观主殿真武殿前的乐楼看了一场戏，说过保护白云山古代建筑的话，这座明代道观的建筑原貌，就幸运地被保护下来，道观中的宗教音乐，也得以传承。当然，"文革"期间，全部神像和匾额被砸，道士还俗。如今，这座完整保

存着明代建筑群的庙观，经过毁像夷庙的历次运动后，被迷恋历史、尊崇祖宗的当地人，加倍地珍爱。

白云山道观分布在一片不高的山峦上，俯临黄河，面对山西。山脚下的河道，因为转弯的冲力，冲刷出一大片开阔的滩涂。黄河背后，以山西陡峻的群山为背景。矗立山头，秦晋两峰间开阔空间中鼓荡的山风让人豁然，也可领略当年道士们何以选择在此建庙的用意。从黄河岸边起步，沿着陡峻山势，步步登高，是一种可以令善男信女们在攀途中逐生敬畏的地势。朝圣地点，凝聚着一个地区的信仰和集体记忆，寺庙是通过建筑凝固信仰的物质形式。再进一步，独庙扩为丛林，大片寺院覆盖山峦的庄严景象，毗连殿宇的恢宏气势，更增加了朝圣者敬畏的体验。这是乡镇的单庙独院无法生成的氛围。中国不同地区都建有这类景观，佛教的四大丛林，道教的四大名山，以其错错落落、功能相异的建筑群落造成浓郁的信仰气氛，令置身其中的人，感受到建筑群带来的敬畏。朝圣者在丛林中供奉着不同神位的不同殿宇中，把自己灵魂所需的不同愿望，向主管其事的诸位神祇，祈请投愿。

主殿真武殿，位于建筑群中心，穿过无数道站着守护神的山门，朝山者才能到达大殿。新塑的真武大帝神像，凝然直视，目光冷峻。这些应该吓唬凶神恶煞的神祇，却对它们应该保护的对象凶相毕呈。两壁的明代壁画，倒是绘有许多面颜慈润的神像。通俗图解天国景象的壁画，使没有阅读能力的大众，理解着冥冥世界中的和平景象。与“五龙宫”中绘于康熙十六年（1677）的壁画相同，殿右下角有“建醮祈嗣”图，所绘场面中有一乐队，当是打醮仪式，两旁桌子后坐着完整的笙管乐队，有管子、笛子、笙、鼓、镲等。壁画

年久，在昏暗的光线中，流泻着历史的沉重色调。

殿前有方不大的天井，老松环绕，亭亭如盖，浓阴覆庭，这庭院是黄土遍野的山岗上，徒然吹来爽风的源泉。正前方有座小舞台，虽然不大，却十分精致。台前栏杆，用汉白玉石砌就，龙首龙身，精雕细镂。台后墙壁上留下许多识字不多的剧团演员歪七扭八的题字，可见声腔缭绕，终年不去。两侧石碑林立，碑上古老的帝国年号，为小院涂上一派郁文气象。

这方小小庭院，就是当地老百姓的信仰中心。更加一代天骄——毛泽东，亲莅其庭，观戏曲、赏壁画、赞建筑，有豪言在案，有图片为鉴，此处怎能不成为民众心中的圣地？对历史人物的神化或半神化，是民间信仰的普遍形式。庭院中发生的故事，以当地人熟悉的感人方式，混合着民间的神秘理解和幻觉，发展为一套真真假假、似梦似真的传说，广为流传。

每年农历四月初一至初八的白云山庙会，吸引着附近地区广大的善男信女，总数多达60万人，最多几天，日聚10余万。当你挤在摩肩接踵、万头蹿动的上山队伍中时，方才悟到，单独膜拜与融入大规模群体朝圣活动中的感受，其强烈程度，判若天壤。善男信女，汇集丛林，联袂成幕，挥汗成雨，认同着一种方式，呼应着一种气息。诵经的吟唱，笙管的吐鸣，祈祷的叹息，融入进每一个朝山者的个人情感与悲苦体验。在统领当地的大神前，信众把压抑了一年的苦闷，倾诉出来，让这座沉重的大山，添满民众的悲情。或许，下山时，他们会感到一点轻松。

### （二）庙会活动项目

真武殿右侧下面，辟有道士休息的小院。东西两侧各有

一排厢房，道士们每人一间。内有土炕、小桌，因天气尚寒，仍点着炉子。庙会期间，道士们早课很早，须在此休息。院子入口处贴有一张广告，公布出庙会日程：

庙会程序布告：

初一，发坛，下午8点

初二，起经，上午5时

初三，上表，下午4时

初四，醮止，上午7时

初五，迎香纸，下午4时

初六，迎香纸，上午4时半

初六，迎钱粮，上午8时

初七，迎供，上午11时至12时

初八，观灯，下午9时

**(1) 放赦** 打醮祈祷仪式中的一个项目。首先烧裱，向神灵祈祷。大意是说，当地人虽然有罪，但已忏悔，愿意改过，请“神神”免罪。有了烧裱祈请，玉皇大帝准许免罪，下达赦书。“放赦”就是天上发放赦书的仪式。主要道具，是10个木制架子，中置四值公曹、南极仙公、八仙神像，各位神仙都穿戴华装。8对神仙，二位一组。木架中间，贯通凿孔，绳子从中穿过。架子下面，放土压重，以便从山上滑下时，畅通顺利。用艾草捻成的绳子，从山上一直拉到山下。即从白云山头的道观，一直拉到黄河岸边。架子降落的过程，点燃木架中的艾草，冒出的烟，似云似雾，如同神仙下凡。山上燃放鞭炮，道士们集聚山下，在绳子落地处，设“敬坛”诵经，吹奏笙管，祈祷“顺利”。每下来一对神仙，就吹奏一首曲牌。诸神落定，奏乐接神，宣读圣旨。

木架顺利放下来，意味着生活顺利，如愿以偿。架子上

放土的分量十分重要，少了不行，太重了也会中途停顿，停顿就意味着不吉利。道士们说：下坠不顺时，就拉动绳子，抖动架子，自然接着下坠。但有时，一拉绳子，架子反而倒着向上走一段。村里人就会害怕，其实，这是自然规律。佳县城北的12村，也举行“放赦”（城南48个村社没有“放赦”）。选择地点，要在够45度角的山边，下面不一定临河。顺利的话，一个木架下滑需要5至10分钟。

**（2）打醮** 佳县附近的村落，每年都组织在一起联合打醮。县城北面的12个村，每年一村，12年轮一次。城南48个村，结为48社，轮流打醮，转一轮需48年，差不多人的一生，只能轮一次。所以一村打醮，在外的人，都会回来，因为下一圈轮过来，年龄已长，甚至可能等不到了。这些村落共同体（城北结社，城南不分社，城西小醮，专称“牛王醮”），都邀请白云山道士主持打醮，也请戏班唱戏。庙会上演的戏，称为“神戏”，打醮中演的戏，则称为“戏戏”。不管城南城北，程序基本一样：扬幡、转九曲、请经、上裱、放赦。打醮地点在集体聚集场所，时间一般在“冬至”前后。据说只有天明时分开始才灵验。传统上（50到60年代尚有），道士每年都在白云山打醮，冬季8次，春季4次，一年12次，现在只能隔几年办一次。

在佳县乌镇采访时，当地人告诉我们：1995年，乌镇中许多年轻人连续出事，因为不祥的事件特别密集，全镇的人家都怕了，最后老人们决定打醮。在镇中依然保留的祖师庙老佛殿，扎彩门、布旗子、九曲灯、放焰火、出裱、行香（附近几个庙都走一圈），保平安。用了三天时间，打“平安醮”。每家每户，自愿出钱。打醮之后，再也没有出事。

**（3）转灯山** 五龙宫坐落于一个独院中。庙会期间的傍

晚，院中会摆起铁架支撑的“灯山”，由81盏灯摆成。自上而下排列，上小下大，状若山形，因有其名。灯数由九构成，寓意“九九归真”。地下另摆放四盏灯，敬奉地母。灯山摆放在五龙宫，代表五气、五行。一位姑娘在道士指引下，围绕灯山转。香客介绍：“转灯山”（也称“点灯山”）的人，要自己提着灯油来。正转九圈，倒转六圈，祈求平安。也祈祷眼睛明亮，所以爱美的女孩子多来“转灯山”。当然庙会期间，各会会员，都会组织来转灯山，转出全会的团结。

### （三）庙会管理——白云山的会

庙会期间，因为香客来自各地，为便于管理，各地建立起自己的同乡“会”。庙里为各同乡会，专门安排固定窑洞（窑洞由各会自己出钱建），并为其准备睡觉铺在地上的铺草和席子。会头的任务是，提前到达，为窑洞打扫卫生，领铺草和席子。香客们的铺盖，一种是自己带来，一种是常年寄存。常年赶庙会的香客们，熟悉自己的固定会址，来了就到这里拿自己的东西。各会也有固定地点吃饭，管会者为同乡准备米粥和咸菜，干粮自己买。各个吃饭的大院门口，有专人收钱。进门者只需交三四角钱，就可以随便喝粥。小米粥放在入口处旁边的大缸中，来人拿一个碗，盛上粥后，就蹲在一边喝。院中有许多卖烧饼的，荤素都有。山上有许多搭建着布棚的饭铺，不属于各会管，是纯粹商业性的。

各会专门供奉自己的神神，如五龙王庙的资金，由“头会”捐。当然，其他香客也可以捐助，但“头会”负责分管此庙。庙会期间的仪式，也由各会承办。如“吴堡会”承办初五的仪式，“头会”和“榆林会”承办8天庙会中最后初

八的仪式。各会所属县市的基本情况如下：

"头会"称子洲清安会，管理来自子洲县、清涧县、安塞地区的信徒，窑洞上有砖刻"头会"字样。

"二会"，绥德县；又一说，因信徒应在第二天上山，就称"二会"。

"三会"，山西会；在五龙宫院中，挂"山西会馆"的牌子。

"四会"，榆林会。

"六会"，主管横山县、靖边县、定边县。

因为白云山在佳县，所以佳县会，称为"总会"。

按照顺序编号的会中，没有"五会"，谁也解释不清原因何在。另外还有"延安会"、"吴堡会"，许多以镇为单位的会，则代表了更为精细的发展趋势，大概因为信徒太多，吃住不便，而逐渐分立。如：吉镇二会、白云山庙会米脂会、米脂桃镇会、白云山长青二大会、子洲君镇二会。建会虽以县为主，也有混杂现象。50年代有"五大会"之说，也曾称"施茶会"。虽然会是各县信徒组织，但仪式都参加，不分会。初六，各会在"迎钱粮"仪式中，汇报会里的花费，向神神宣誓，决无贪污，称为"交会"。

各地周期性的大型庙会，都在常年实践中形成一套完善的管理体系。这些周备的礼仪，为所有人员所遵奉敬信。由道士出面、各地香客管理的庙会，既是信仰组织，又是经济组织，由信仰而起，为仪式服务，正统地位，无可争议。

**执殿** 玉皇殿的"执殿"张至良（72岁）悟道16年，道号"奇仙子"。他热情地介绍道：所谓"执殿"，与职业道士不同，是庙会期间为庙中服务的志愿人员。各个殿宇，都





有两三个“执殿”，负责打扫卫生，帮助参观者，最主要的就是照看“布施箱”。香客往往在不同庙殿中投放布施，钱由他们看管，每天下午3点，拿着布施箱到庙管会财政处清点交割。

民间信仰的道德约束功能，在入道人员身上，起着相当作用。“善有善报，恶有恶报，不是不报，时间未到。”源自佛教因果报应的观念，成为行为规范，起着教义作用。图解阴间地狱的恐怖，劝勉世人行善的寺院壁画，无疑对现世的人生，具有约束力。促人行善，忌干坏事的道德约束，使各会的管账人，一心为公，不敢私贪。

### （四）道士与道乐

**（1）道观主持张明贵** 白云山道观主持张明贵，71岁，道号“希仙子”，道观第20代传人（“明”字辈，“至”字辈是21代），全国道教协会理事、省道教协会副会长、榆林道教协会会长。他相貌堂堂，鹤发童颜，穿一身深蓝道装，宽大潇洒，长长白髯，飘在胸前，一派仙风道骨。他性格开朗，心胸宽广，记忆超群，有问必答，几乎无所不通。他信仰坚定，对白云山充满感情，是我们所遇到的既有知识又有信仰而且智力超常的道人。从小接受传统私塾教育，8岁时已读过《聊斋志异》《春在堂随笔》（清代俞樾撰）等典籍。父亲对他说：“好的媳妇，把做衣服裁下来的红布、绿布，都收到包包里，用到什么，就有什么。知识的积累，也是如此。用到什么，就拿出什么。”因此他兴趣广泛，无所不读，文学、医学、音乐、舞蹈等，写过《京剧琐谈》（其中谈到各家名角及擅长剧目）、《乒乓精英》（谈及世界上乒乓健将的故事）等文章。谈起京剧名家与体育健将，脱口而出，如

数家珍。与他的谈话，不时可以领略一个具有超人记忆力的人的光彩和魅力，也领略到这一代道人的生活变迁。他叙述道：

1947年毛泽东到此时，政府动员我外出工作。他们说："过去道士只管自我修行，不管社会，现在大家都要为社会服务。"第一次劝说，我没答应。后来政府一再动员我脱产，因为我是书香门第出身，有文化，所以让我教书。我提的条件是：我只当民办教师，不当公办教师。做民办教师，可以不耽误庙里办事，如初一至初八庙会，我就安排好学校的课程，决不耽误孩子们上课。

50年代，外出"办事"七八天，把嗓子唱坏了。害怕是肺结核，到榆林检查身体。当时医院正在为当年考试的大学生检查身体，不对外开放。为了查体，托人开证明，像学生一样报名参加考试，以说明身份是大学生。查体后，在别人的鼓动下，也进了考场，考了文科与数学等。后来学生们通知我检查自己的成绩，结果就考上了，来了录取通知。但生产队不放我走，因为我家里有三四口人，我这个劳力走了，生产队不愿意负责养我的家人。母亲说我从小有病，对庙观许下愿，在庙观里一辈子。如果中途离开庙观去学校，就怕活不成。我去了榆林师范学院，说明不能去了，也算住了一回大学。当时学校愿意帮忙，但家中担子重，我还是回来了。

庙观于80年代开始恢复时，省委书记来视察，他不同意恢复塑像。没有最高行政机关的批准，谁也不敢动。后来省长来此视察，我与他有缘，谈得来。我不说发展道教，我说："没有神像怎么发展佳县的旅游，从而带动这个贫困县的经济？"这话起了作用，他同意塑像。

于是，我去北京找了中央美术学院雕塑系的人。他们按照美术理论的比例塑像，这是一种风格。另一批人是民间工艺师傅，他们的塑像，夸张、浪漫。两批人相互学习，也相互竞争。我不管你们用什么方法，我只要质量。结果，一年就恢复了庙观中的全部塑像。

1946年一个团的解放军住在庙里，烧了明代版的《道藏》。80年代后期，我在天津社会科学院打听到书目，买了《正统道藏》和《道藏辑要》，线装本与平装本两套。那次是我自己带着钱去的。这两套书，藏在庙里的“藏经阁”。

有感于衰落的道教和道教艺术的低落状况，我希望在有生之年干成三件大事。一、振兴道教，使白云山成为具有全国影响的道观。二、自明代建成庙观建筑群后，再无扩建，我要再建一个大庙。1995年建成的元辰殿（60甲子，每一生辰塑一位生肖神）就是这一愿望的实现。建庙时，承办工程的人来送钱，我说：我只要工程质量。壁画的钱由我独家捐赠。三、教育培养一批德才兼备的道教人员。看来，这一点是很难实现了。我看上的人才，政府部门不同意，政府指定的人，我又看不上。有信仰，特别是有德性的人，十分难得。不管全真派还是正一派，只要爱国爱道，就是好道士。白云山原来是全真派，现在有向正一派发展的趋势。

**他谈到民间教派混元道与道教的斗争**：混元道与道教，一般没有矛盾，佳县混元道的总部和钥匙道的活动中心，曾设在白云山五龙宫。当时信徒众多，香火旺盛，把白云山的经济命脉，占了三分之二，有喧宾夺主之势。1957年，道教与混元道发生严重冲突。他们已经知道，国家将把混元教划为反动道会门，为保护自己，他们要改为佛教，成立佛教协会筹委会，刻了“白云山佛教筹委会”公章。他们要取代

白云山的道教，把道教赶下山。

我当年29岁，看出这一阴谋。他们派人去北京，找中国佛教协会承认其协会，拉拢白云山各会加入佛教协会。我了解其内幕，单枪匹马去了北京。先到佛学院，把其意图相告。人家说："白云山是道教，属于道教协会管，不是佛协管。"但告诉我："混元道的人来说，白云山的道教不好，必须改变。"我说："他们非正统宗教。道教是白云山之本，不能赶走。"我还说："我有雄心振兴道教。"佛协会会长不在，秘书长说："混元道不能改变历史事实，改名义也不行。"北京道教协会的会长岳春岱，写了"奉公守法，兴旺道教"的字幅勉励我。

我去北京时，身带乾隆皇帝的"圣谕"，说明白云山的正统道教地位。我拿"圣谕"时，混元道"五大会"的人横加阻拦。但我理直气壮地说："圣谕是为白云山道观所写，我是道士，有权拿。"他们说不出不让拿的理由，只好看着我拿走。

我回来后，把北京的情况，向各会的人一说，民众就不跟他们了。

混元道的人，看在北京达不到目的，就跑到五台山，做皈依弟子。其中一人拿着"白云山佛教筹委会"的公章，到西安去骗陕西省佛教协会。妙藏法师，不明真相，来此参加他们的成立仪式。来后方知，原来不是成立佛教协会，而是混元道改名。县公安局的人对妙藏法师说："他们是非法组织，公章也是私刻的。"妙藏说："我们只认公章，你们让他们有机可乘。"知道受骗后，法师返回西安。混元道的人又失败了。

1958年元宵节，县政府看到，不能再推迟行动，遂召

开十几万人的大会，公开取缔混元教。1959年镇压（枪毙）了戴帽子的几个反动道首。

50年代初期，政府还不管混元道活动，所以发展到几十万信徒，遍布佳县、子洲、绥德、延安、内蒙的包头。取缔时，从其总部查出几十斤黄金。财产来源主要是捐赠。他们建有“育婴堂”，收养孤儿。待其长大，有了生计，捐钱“育婴堂”。混元教之所以人多，经济力量强，这是主要原因。

1966年“文革”时，让我说明与混元道的关系，我就把这些情况说了一遍。虽然取缔，他们仍有势力。“文革”中还有地下活动。混元道的规矩严格，最高首脑，四个护法神，等级分明。每次吃饭，都做仪式。仪式十分繁复。每个下一层的人，都要给上一层的人擦桌子。信徒们手上、肩上搭一块布，慢慢敬奉。待一层一层做完，要花很长时间，使人学会敬畏。我参加过这些仪式，知道这些细节，也能唱其经韵。

从张明贵叙述的生动故事中，可以看到他对道教的深厚感情和为此奋斗不息的精神。

张家住在一排新型的窑洞式高大二层楼房中，院落宽敞，窗明几亮，墙壁上挂满他的照片以及别人送的书法、匾额。二层专辟客房，主房对面的一排小平房，隔成许多小间，也是客房。我们借住其中一间。张家专门为客人准备如此多的房间，可见庙会来客之多。我们小住三天，各地来客，川流不息。香客们仰慕他的声望，也为道观提供供养，张家则为客人们提供食宿。

张明贵有三个儿子，老大50岁，在内蒙工作。老三40岁，毕业于甘肃农业大学，现在西安南方航空公司工作。只

有二儿子张鹏程（43岁），留在白云山继承父业。他1974年毕业于佳县第二中学，1975年在中学教书，现正式在庙中做道士，会吹笙，念诵经文。儿子受父亲影响很大，但不及父亲超人的记忆力。张鹏程谈到：因为父亲是道士，“文革”中曾挨过批斗，但他文化水平高，在生活中依然受尊重。例如“批林批孔”运动中，还让他讲解古文。父亲只读过小学二年级，完全靠自学，修养甚高。1993年，父亲捐助佳县中学（原二中），学校送来“重教楷模”的匾额。因为当时上级政府到佳县检察教育，佳县中学因经费不足，十分困难，所以父亲捐助。诸如此类，使父亲在文化界受到尊敬。

**（2）张至生** 1950年生，演奏管子、大小唢呐、笙。念过四年书，9岁进道观，因父亲张明成（72岁）原是道士。1960年进佳县晋剧团一年半，演奏打击乐器。12岁（1962年）开始跟马志发学管子。康志功师傅吹拉弹打都好，我常向他请教。张明喜（68岁）与张明贵是一辈，吹唢呐好。道观第20代弟子曹明利，于1964年举办“道教培训班”。当时记忆力好，学得快，听几次就会。开始学工尺谱，在剧团中也学过简谱。1964年底政府取缔道教，“道教培训班”其实就举办了一冬，春天就让我们退观回乡。在乡下开拖拉机、农机、汽车。“文革”前政策尚宽，1965年师傅马志发演奏管子，我敲打击乐外出办事。“文革”中叫我们“牛鬼蛇神”，不敢偷着办事。1979年道观恢复时回来，1979年参加榆林民间文艺调演，1981年参加西安宗教音乐的音乐会，1981年学笙，1982年在省广播电台录音，1999年参加中央电视台在这里的录像，同年入道教协会。80年代初期，派出所的人叫我们为白云山录制道教音乐磁带，那时老师傅们健在，但大家心情不舒畅，水平没有发挥出来，所以录得不

好。我从小喜爱乐器，拉胡胡，唱歌。后来自学唢呐，但只会吹下手，不会吹上手。经韵的曲调与吹奏的不同。我嗓子好，20岁时还有过男生独唱的经历，现在是庙观仪式中的主力，教了许多徒弟。

从父亲到儿子，我家已是三代管子了。大儿子张建勇（笙、唢呐），二儿子张建东（管子好），三儿子张建强（笙好）。本调（C调）筒音为1（筒音等于工尺谱的“尺”字），背调（G调）筒音为4，隔调（D调、用D调笙）筒音为5。管子不太用本调，常用背调、隔调。经韵中可能用背调，超度仪式后用隔调。本调不华丽，隔调起伏大，变化多。

管子曲牌与唢呐曲牌，名称虽然一样，但是两码事，各吹各的。唢呐吹《西方赞》加花多。

1964年前赶庙会是山上人多，现在是山下人多。现在人来，不是为了庙，是为了在山下市场做生意。

白云山庙会管理办公室用布施给道士发工资，我每月300元，而“管理办”的干部每月800元。最近，由县政府发红头文件，正式批准吸收五个道士，目的是维持道乐，但“管理办”不发给我们5人工资。他们是个独立王国，不听县政府的。庙会期间，正式道士每人发一箱啤酒，一箱方便面，一条烟，一包茶叶。新来的5人不给。让我们干活儿搞卫生，也不发给洗衣粉。

白云山庙会管理办公室与庙观的斗争，主要围绕着经济权，即布施收入归谁管的问题。张明贵威望高，许多香客的布施，直接给他，不通过“管理办”。“管理办”的人无法控制，十分恼火，又奈何不得。“管理办”是政府机构，有权力安排庙观人事，向正式批准的道士发放工资及相应待遇。张明贵希望振兴道教，但手中无权。政府指派的道士，由政

府发工资，有恃无恐，他无法控制。如果工资由道观发放，掌握其经济命脉，道士就会听话。

**(3) 郭礼昆 (34岁)** 父亲郭至善（62岁），曾任白云山第二主持监院。原白云观有300亩地，“文革”时，父亲回家种地。我20岁开始学笙、管子，因为父亲需要帮忙，所以入道观。主要曲目有：《西风赞》《上南坡》《老八板》《不知调》《下河调》《柳青娘》《狮子令》《跌落金钱》《千声佛》（慢板）接《一句半》《三声佛》《五声佛》（快）。佛教称管子为咪咪，道教就叫管子。每月初一、十五早晨7点，举行仪式，送供品时演奏《西风赞》。除了“午”日子，神不在庙上，每天都有早课。庙会期间，如果年轻人演奏流行音乐，老人就翻你的盘子，骂年轻人。

白云山上的村庄任家畔，有四五个年轻人吹。因为白云山道士外出办事，每人一天100元，而他们四五个人才200多元，所以外面的人常请他们。他们也就打着白云山道士的名义，还常吹流行歌曲。没入道观时，我也常用道士名义，到各村办事。

我们以张明贵、张至生、郭礼昆为代表，作为老、中、青三代道士的典型，他们的经历，反映了20世纪白云山道乐的变迁。

**(4) 假和尚** 以道士、和尚的名义外出办丧事的现象，十分普遍，榆林的老百姓称民间居士以及由这些人组织的乐班为“假和尚”。佳县乌镇的“假和尚”严繁耀（40岁）主持的乐班，就是这类的笙管乐班。他说：父亲严光明（1990年去世，时年63岁），吹管子（不称“咪咪”，也无云锣和梅笛），从小在东岳庙做和尚，师傅叫吴驰（发音），死后（时年76岁）葬于庙里。庙中碑文写于清代，该庙由附近48

个村共同供奉。原有五六个和尚吹笙管，用工尺谱。解放后父亲（25岁）还俗，但50年代还偷着做法事。“文革”前，政府不太管。

乐班现有四五个人，办事时穿袈裟，诵经用跟父亲学的《慈悲道场忏法千佛》。出殡前一天下午“破狱”，晚上跑五方、过桥、绕灵、观灯，最后放焰口。在灵棚前点灯，超度，挂佛像。现外出办事（丧葬），一次200～300元。乐班人员有：

严繁耀（40岁，兄弟5人，排行老五），鼓、诵经；

严随洲（48岁），笙（17管），乌镇人，严繁耀兄弟；

常腾云（40多岁），管子，刘山乡人；

刘胜洲（40多岁），海笛子，刘家卯乌镇人；

高纪工（30岁），铛铛，乌镇人。

三月二十八是东岳庙的固定庙会（三天）。因为父亲原在那里，所以固定在那里演奏。荡川寺离此十几里路，原也有和尚，现在也是我们去吹庙会。“金明寺”（七月初十庙会，供奉释迦牟尼）也有五六个人。

如同寺院中的笙管乐曾经抑制着唢呐乐班的发展一样，现代的唢呐乐班也抑制着笙管乐的发展。这样的乐班，在榆林地区并不很多。

**（5）道教音乐**　一般讲来，具备一定规模的丛林，才能供养艺僧、艺道。白云山道士，早有笙管乐传统，保留下来的工尺谱手抄本，由张明贵的上一代道士屈元录抄录。1952年驻观道士参加西安的民间音乐汇演，演奏曲目部分是老曲牌，部分是小曲民歌，部分是经韵。那一代道士马志凡（去世时80多岁），管子吹得最好，流畅宛转。

张明贵说：所见过的和尚、道士，无人能比。50年代

陕西的音乐学家李石根，来此采访记谱。当时还无录音机，只能记其大概，与实际演奏当有很大差别，难于反映马志凡的全貌。50年代至1963年，政府限制道士外出办事，只能在庙里吹奏。庙观收入，主要来自办白事。道士吹笙管，旁边点上一炉香，可以慢慢燃到十二三炉，一直吹到第二天鸡鸣。这么长时间，体现出老一代道士们的本事。长时间吹奏，没有真本事不行，搞不下来。白云山上坐落着几个小山村，村民常盗用道士之名，外出办白事，但他们没这种本事。白云山的道教经韵、剪纸、舞蹈、焰火，都是全国独有。道教舞蹈，现在只有我还行，别人已经不会了。1963年到80年代，政府全面禁止了宗教活动。80年代后恢复，现道士乐班共有19人，其中8位年轻人。因为长时间不收徒，庙里道士青黄不接。

“庙管会”副主任为我们播放电视台拍摄的录像片，道士乐队在他们主持的仪式中成为主角，在发展旅游经济的同时，带动了道教音乐的恢复。





## （五）庙会中的音乐活动

### （1）庙会期间的吹打班

庙会期间的吹打班，有三家常年固定，米脂县一班，佳县一班、山西临县一班。这三家乐班，历年参会，有几十年，已经成为一种义务和契约。他们来庙会演奏的报酬，也由政府机构“庙管会”发放。庙会期间的三个吹手班和三台戏，是固定的，其它乐班自愿，食宿自理，庙管会不负责发放报酬。

乐班来白云山献艺的传统，已有几代人历史，我们采访了三家吹打班之一的佳县王家乐班的后人王生元（80岁），

他是县城里著名吹手王生财的弟弟，王生财于1972年去世，时年53岁。因家中无人继承，王家乐班彻底解散，连唢呐也卖了。

王生元说：爷爷王宝成，父亲王举春，三代吹唢呐。原来王家领着四五班吹手。最早在白云山庙会中的固定吹手，只有三班：我们王家班、米脂申家班、山西柴家沟。初二上山，直至庙会结束。自从我们王家班散了后，现在到白云山的吹手是佳县马家墕的人，因为只有王家人才能去，白云山庙里的人不认他们，所以马家墕的吹手每年请我与他们一起上山，已经连续十几年了。这几年我老了，就不跟他们一起去了。但我帮他们办下了这事，不然白云山不接受他们。

他还谈到佳县的“赛赛”：当时的“赛赛班”有20多人，我父亲参加赛赛。赛赛像演戏一样，戴面具，穿袍，吹奏，念诵，但不唱。县城大桥处，原有个姓高的人家，演赛赛最好，后来他们衰落了，由我们王家接替。佳县有80多个庙（普照寺最大，城隍庙也很大，但没有和尚、道士吹音乐），130多个戏台，没有戏台就用大帐子一撑。“开赛”时，把神神供上台，要三吹三打，赛一本《米粮川》。在庙上就不用面具。面具都是自己制做，演赛赛的都是老百姓，“文革”后就没有赛赛了。赛赛有许多本：《护罗官》《嚎天塔》《沟家探》《求西山》《假山寨》《玉女行》《新昆山》《白梁液》。赛赛不与说书人在一起演出。

上山的吹手，只能在庙中院子里演奏，不能踏进正殿。这种规矩至今仍严格保持着。

在五龙宫，遇到上面提到的三家吹打班：山西临县土番乡柴家沟的吹手班，佳县神泉乡马家墕吹手班。他们都在五龙宫院子中演奏。山西吹手，可以演奏晋剧，这与陕西吹手

不一样。临县的吹手们说：庙会期间，从初一至初八，都由庙里管饭。整个庙会，共给 700 元钱。“迎供”那一天，在正殿外演奏。庙会恢复后的 20 年来，一直来。正月初八还来打醮。三月三、九月九的庙会，也来此演奏。可见白云山只要有庙会，这家乐班就一定要来。

佳县神泉乡马家墕吹手班成员：大班有十几人，有小号、电子琴等，今天只有传统的 5 人：

马士浩（62 岁，班主，打鼓），称为“佳县第一鼓手”。

马继星（35 岁，唢呐）、马继如（43 岁，唢呐）。

马建卫（16 岁，小镲）、李爱拴（30 岁，铜锣）。

在真武大殿院中，米脂桃镇申家沟吹手班（5 人）在演奏，申五晋（40 多岁）、郭成秀（62 岁）介绍，他们每年的三月三、四月八、九月九都来庙会演奏。



**讨论八：唢呐乐班在庙会中执行的功能**

唢呐乐班到庙会献艺，已是榆林地区所有庙会中的固定项目。不单白云山如此，各乡镇的小庙会，也都有临近的固定乐班前来献艺，而且这是一个唢呐乐班在它参与庙会的附近地区引以为荣的资格。这项资格中，自然包含了这个被认定的乐班一项常年稳定、令人羡慕的收入。当然，按照传统规矩，吹手们只能在庙院中演奏，不能走进供奉着神灵的殿堂。

如同我们在葬礼中看到的情况一样，僧道在主家庭院中诵经度亡，吹手们在庭院之外筛锣鼓吹，它的功能就是呼唤更多的人来参拜亡灵，为主家带来兴旺的人气。如果把这样的分析纳入庙会场合，我们发现，唢呐乐班在庙会中执行着同样的仪式功能。向神灵祈祷的宗教仪式，均由白云观的专职道士在神殿中举行。正式仪式应用的音乐，从经韵到舞

蹈，从乐器到曲目，均采用正统道教、有着悠久传统的笙管音乐。

我们观察到，唢呐乐班主要在正式仪式之外的白天，巡回演奏于各个庭院。他们的音响回荡在庙院中，令庙会成为多姿多彩的乡民聚会，使散布在偌大一片山岗上的庙会活动，不时充满凡间气息和生活情趣。他们的功能，是呼唤更多的善男信女来参与庙会并以活跃的情调补偿他们的辛劳。道教音乐，清雅有余，热闹不足，而唢呐音乐则是庙会需要的外围气氛，外场辅助。唢呐乐班和秦腔戏班，恰如其分地填补了这一空缺。庙会主持者，不但有责任为供养着自己的信众提供宗教性的精神安慰，还有责任为难得一聚的乡民提供世俗性的现实娱乐。因此，他们也就有责任召请一定数量的乐班和戏班，前来捧场，并付给报酬。庙会需要热闹，需要欢天喜地，需要吸引既向神灵求愿、又来享受生活的乡民。有什么比火爆的唢呐和戏曲更能吸引终年生活于单调农事中的乡民呢？这些乐班戏班是庙会活动中必不可少的外围辅助。

吹手们谈论自己的社会地位时，常常把唢呐乐班不能走进庙门，作为一项被社会瞧不起的耻辱之一。这项规矩中，一方面暗含着唢呐乐班演奏的乐曲不属于敬神之乐这一雅俗之分的艺术观念，另一方面，暗含着吹手属于一个不干净的阶层因而不配进庙的等级观念，或许还隐含着我们前面谈及的吹手祖先来自西域龟兹因而积淀着汉人对少数民族欺侮的民族观念。总之这项被吹手们视为包含着极复杂成分的耻辱规矩，至今仍然发挥着作用。当然，许多乡镇的小庙会，因为僧道阶层的消失，主要依靠唢呐乐班提供庙会娱乐，某种程度上，也由他们演奏的音乐，接神送神。但唢呐乐班不能

走进庙门的规矩，依然没有打破。吹手不主持任何正式的宗教仪式，仪式举行时，吹手们只是一个普通香客，决不动自己的家伙。虽然僧道已稀，吹手们依然不敢越俎代庖。

**（2）庙会中的戏剧**

唢呐乐班在庙会中发挥的功能，同样适应于庙会中的戏班。唱戏是庙会活动的主要项目之一。入夜后，上山的信众，空闲下来，看戏就成为不多的消遣之一。一般由庙会管理机构出资聘请两三家剧团。分布民间的小庙会，资金来源于信众捐助，白云山庙会，则由政府机构“庙管会”出，当然，这也是信众的香火钱。是年庙会，请来的是榆林市文工团。晚上，在山上新开辟的、十分宽阔的大戏台上，演出晋剧。“庙管会”于2000年投入数万元，开始在广场背后光秃秃的山坡上，栽种松柏，新绿叠翠，已经可见一点规模了。晚上演出时，台下观众，约有百余人。他们安静地围坐在台前成排的水泥座位上。广场通往山上的台阶处，贴着“戏报”，现抄录如下：

四月初二　戏报
上午11:00《逼婚记》
下午2:30《铡美案》
晚　7:30《窦娥冤》
演出单位：榆林市文工团
白云山文物管理办公室宣传组　农历四月初二

为了解庙会期间剧团的活动情况，现把采访佳县晋剧团团长李文艺（40岁）的记录，摘录如下。李文艺高中毕业，小时学过笛子，20岁进剧团，进团后拉大提琴。他说：

这个团就是由1947年毛泽东看戏时的民间剧团（当时

称“木头峪群众剧团”）发展而来。现全团60多人，一年演出400多场，每天平均两场。一般情况下，一个台口演三场，必须有一台现代戏。现在演现代戏时，还要加歌舞、相声小品。这是根据观众要求定出来的制度。佳县共有16家个体经营的民间戏班。农民家的红白事多要请戏，每次办事的收入，约1000元左右。剧团的演出，主要在庙会上，没有庙会，就没有市场。白云山庙会期间，我们团从农历四月初一到初十，演出16场。再如：兴隆寺、佳县南区下塌龙庙、佛堂寺（省文物保护单位）、正济寺、黑龙潭等等，大小30多个庙会，我们都去。榆林地区12个县市（共有14个专业剧团），包括内蒙，都是我们的活动范围。正月至八月，是演出的旺季。夏天办庙会，冬天办红白事。庙会有“死日子”的，也有定在四月，哪一天都行的，叫做“死月活日子”。还有一种，是一年唱一场的。庙会根据庙上的香火收入，定请什么人。有戏曲、有吹手、有说书。榆林地区现在已经没有赛赛。陕北的庙会，主要分布在横山、吴堡、佳县、清涧、子洲、米脂南6县。农历五月至七月，是祈雨时间。给神神许愿，下雨就得演戏。我们每年都有三五台祈雨戏，都是演古装戏。十几个村子联合一起打醮，要雇道士，请戏班唱戏。打醮要请阴阳看日子。冬天在正月、二月，夏天在九月、十月。今年张庄有打醮。主办庙会的，主要是50岁以上的老年人，所以戏曲的传统，还能维持多久？待这些老人去世了，戏曲就没了市场，戏曲也就消失了。看现在的形势，如果不允许封建迷信，庙会戏不存在，剧团也就不存在了。现在没有人搞创作，上面通知，2002年榆林将举办戏曲汇演，可能会推动创作。

交谈时，有位农村私人剧团的人找李文艺办理演出证，

交了700元押金。

李说：县文化局有精神，为保证县剧团有市场，尽量控制民间私人剧团的发展，所以一般不给他们发演出证。

现在剧团内层层承包，工资数量，根据工龄长短、艺术水平、工作表现、演出场次发放。主要演员月收入可达1000元，少的只有几十元。退休人员由国家负责退休金。上班人员的工资，包括演出用的服装、道具、器材，都由剧团负责。剧团准备发展第三产业，在门口盖座商业大楼，建歌舞厅、饭店，用商业供养艺术。并准备建立两个演出团，分别外出。

剧团刚盖起新宿舍楼，分为一间、二间、三间的套房，还有二室一厅、三室一厅，五个档次。李新买了三室一厅房子，面积约有100平米，6万多元。

1949年以来，由国家供养剧团的体制已经被原来民间戏班子自谋生路的体制所代替，戏班子赶庙会、承礼仪、跑码头、揽生意的活路，完全恢复。虽然政府仍然控制民间私人剧团的数量与发展，尽量保持国家剧团赖以生存的空间，但这种竞争是以牺牲国家剧团曾经享有的尊严为代价的。李文艺管理剧团的方式，已经与吹打班按劳动量“分账”的形式没什么两样，在经济体制上，已经相当私有化。

李文艺每年去庙会许愿，并布施300元。他说：“这是为了保佑剧团的收入。我们吃神神，也要交一点给神神。”宗教信仰与世俗利益相融，从追求来世幸福向重视今世功利转化，是民间信仰、重在现世、重在直接回报的特性之一，老百姓甚至自称为“临时抱佛脚”。正如费孝通所说：“我们对鬼神也很实际，供奉它们为的是风调雨顺，为的是免灾逃祸。我们的祭祀很有点像请客，疏通、贿赂。我们的祈祷是

许愿、哀求。鬼神在我们是权力，不是理想；是财源，不是公道。”烧香、敬酒、杀牲、摆供、唱戏、献乐，都是讨好鬼神，买通鬼神，这是俗语“钱能通神”，“有钱能使鬼推磨”的本意。依托于庙会活动与民间信仰的戏班，布施神灵的背后，却是向神神祈请更大的现实利益。

**(3) 皮影戏**

**朱国民**（66 岁）在榆林市镇川镇开了一家牲口店。所谓牲口店，就是附近农民到镇里赶集，买卖牛羊猪等，自然需要为一大群牲口找个喂料的地方，人也在那里吃住。朱国民开的就是这样一家牲口店。店在一个院落中，面积颇广。

朱国民性格爽朗，十分健谈。他说：我 17 岁开始学皮影戏，师傅是米脂县龙镇的艾二照（由父亲传给他）。舅父带我去看师傅表演，看了一会子，就明白了，就会了。原来白天演木偶，晚上演皮影。正月里不赶庙会，主要在三月到七月间赶庙会，当时庙里给吃喝，挣不了多少钱。八月后是淡季，靠干点儿小手艺，如修理自行车、打零活儿度日。一般红白事不请皮影戏，没有这种乡俗。

一个皮影剧团，多则 7 人，少则 5 人。7 人时，加一个胡胡，二弦。人多了，钱就挣不来。两人唱时有个陪唱的。班里的分配如下：班主吃三份（包括提供家具的本钱）；拉胡胡、吹唢呐（也用“二瓦子”）的各吃一份；打鼓板的吃九厘；“打后场”（拿小棍击打碗碗，铁铸的碗碗下铺一块皮袋，手拿木板，小勾锣、小钹）的吃九厘银；做饭的人分三厘账；提影子的张口唱，得一份银。我的班子有：赵五、常自清、艾仁照（提影子），艾仁照的父亲做饭。

最多一个人提四个影子。最早用麻油灯，影子不好看。我改为用汽灯，效果好多了。主要剧目是《西游记》，如

《真假猴王》等，这故事最热闹，文武戏都有，可以演三天不重复。刚刚解放时，政府不管皮影，“文革”开始时，红卫兵把我们的皮影烧了，但没有艺人挨斗。那时反神庙，庙会去除了。唱戏的都是吃神神，不是敬神神。我不信佛道。现在也想恢复皮影，也敢恢复。但没有家具，买不到“影子”，恢复不了。

皮影的音乐有两个调口，一个快板，一个慢板。一个苦音，一个花音。两个都有两种板式。快板花音用于叙事，苦音用于做唱。早来的艺人用工尺谱唱曲，我听过，但自己不会。老艺人的肚子里有100本戏，根本没有本子，口传口。皮影与道情没有关系。定边、米脂也有碗碗腔，但定边的腔口与这里不一样。他们的伴奏中加一个渔鼓，但不是道情。清涧县也流行道情，听说用管子。碗碗腔的曲调与说书的不一样。镇里曾建立过文化站和乡村剧团。这一带农村流行山西梆子，迷胡和秦腔需用关中方言演唱，要不然就字不正腔不圆，所以这里不流行秦腔。

我去过榆林，听过榆林小曲。米脂县的赵五吹唢呐，可以一口气息吹30华里。我见过很多吹手，就属他好。他白天拉胡胡，晚上吹唢呐。米脂有两家吹手，清涧县三家吹手。剃头的、洗脚的、吹手，都上不了考场，吃饭也不能与一般人在一起，“走在人前，吃在人后”。原来有钱人家办丧事，请两班吹手，一班在灵棚前，一班在门口。来了客人吹大号，表示迎礼。

**因为感冒，朱国民的嗓子有些沙哑，但他还是为我们唱了几句碗碗腔的基本唱腔。听得出，他十分热爱碗碗腔和皮影戏。**

**余语**

当我们即将离开榆林时，为正月十五元宵节而挂起的彩灯，已在晚上通电试展。各种生肖动物，尤其是龙年的主角——龙形彩灯，挂满大街两边。临时搭起的牌坊，把一串绵延整条街的长线连接起来。城中各个单位都为元宵节略尽绵薄，出资参与。走至明星楼（陕北最大的全木结构古建筑），那一层层横亘的发楦木筑的飞檐斗拱，梁内交叉点造成的复杂结构，都在黑黝黝的灯影中，略去了白天细看中显出的陈旧。朦胧的彩灯下，每一层向上飞起的部位，光暗分明，轮廓整齐而有韵致。宽阔的楼阁，像一个闪烁的怪物，俯视着街景。它为这条建满老屋的大街上充溢的历史感，添上最重的一笔。走至阁前，驻足默观，恍若魂离今宵，回到它始建的时代。这座建筑，除了作为装饰，似乎没有任何实用性功能。今天，它已成为榆林人心中家乡的象征。多少个雨夜中，榆林的孩子们掸落着身上的雨滴，仰望着它宏阔深远的飞檐。多少个雨夜中，离乡外出讨生活的路人向它告别，依依回眸。它的柱廊间飞流过多少榆林小曲凄婉的音调，多少吹手路过它时，扬起手中的唢呐，向它送上一句悲凉的倾诉。它凝视着榆林人，榆林人也凝视它，相互交换的目光中，历史已淌过了五六百年。

送别老人的发丧队伍刚刚走过，迎娶新娘的接亲车队接踵而至；为亡灵祭向空中的白色纸钱，刚刚飘落，迎元宵扎起的红色彩灯，已冉冉挂起。生与死、喜与悲、新与旧，就在这条由清代的钟楼至明代的明星楼之间、不足500米长的榆林老街上，穿梭往复……

## 参考文献（按出版时间为序）：


李皓宇、刘洁：《鼓吹乐述略》（951页）；刘洁：《米脂县常家鼓吹乐班简介》（965页）、《常文清小传》（973页）；载《中国民族民间器乐曲集成·陕西卷》，北京：中国ISBN中心出版，ISBN7－103－01035－8/J. 1036，1992年。

陈王兴：《榆林小曲初探》，《榆林文史资料》第十三辑。榆林：中国人民政治协商会议榆林市委员会“文史资料委员会”编印，1994年。

周延甲、李世斌：《秦筝在秦》，《榆林文史资料》第十三辑，榆林：中国人民政治协商会议榆林市委员会“文史资料委员会”编印，1994年。

马润章：《龟兹县的建置始末以及作用》，载于《榆林文史资料》第十五辑，榆林：中国人民政治协商会议榆林市委员会“文史资料委员会”编印，1995年。

郑小江主编：《中国死亡文化大观》，南昌：百花洲文艺出版社，1995年。

陈明荣等编著：《陕西省地理》，西安：陕西人民出版社，1996年。

王炽文、孙之龙：《黄土高原的民俗与旅游》，北京：旅游教育出版社，1996年。

申飞雪：《白云山诸神》，西安：陕西旅游出版社，1997年。

王夫子：《殡葬文化学》，北京：中国社会出版社，1998年。

雷绍峰、张俊超：《汉族丧葬祭仪旧俗谭》，武汉：武汉出版社，1998年。

王铭铭：《逝去的繁荣》，杭州：浙江人民出版社，1999年。

赵荣、李同升：《陕西文化景观研究》，西安：西北大学出版社，1999年。

袁静芳、李世斌、申飞雪：《陕西省佳县白云观道教音乐》，台

湾：新文丰出版公司，1999年。

高万飞：《陕北大唢呐音乐》，西安：西安地图出版社，2000年。

Emile, Durkheim 1965, *The Elementary Forms of the Religious Life*, New York: The Free Press.

爱弥尔·涂尔干《宗教生活的基本形式》，渠东、汲喆译，原著发表于1912年。上海：上海人民出版社，1999年。

本文是香港中文大学音乐系曹本冶教授主持的《中国传统仪式音乐研究计划》的研究项目之一，实地考察与材料收集，都得到这一计划的经费资助，特此致谢。

完稿于香港沙田、崇基学院许让成楼

# 走进西部　体验仪式

## 一　检讨我们的叙述

在过去的世纪中，中国音乐学界一直致力于叙述与民间音乐相关的话题：分析和总结民间音乐的规律，梳理和考察民间音乐的传承。在特定的历史文化背景下，写作与民间音乐相关的话题成为20世纪中国音乐界的话语中心，是每一个音乐学家不能忽视和回避的题目。假如不叙述这一母题，倘若不能给民间音乐一套说法，音乐学家似乎就没有站到正统价值观的立场上，断绝与旧意识中鄙视民间文化观念的联系，建立新的创作基点和复兴传统文化的种种追求，也就难于延续。这个由不同人、从不同角度构筑的细节上千变万化而且引申出种种理论的母题，分散在不同领域的刻意追求之中，有的写史，有的教学，有的创作，却都以民间音乐机体

那健康乐观的格调做背景。这些建树的积极性，毋庸置疑。

20世纪最后两个10年，当国家经济的运作方式摆脱了计划经济体制的时候，与小农经济体制相应的文化模式以及支撑着这类文化行为的意识形态和精神信仰，以巨大的势能迅速和大规模地复兴。当国家意志放松了对民间社会的控制使那里的文化样态按其本来面貌展示之时，又恰是人类学的方法重新恢复进入学者们的研究观念之际，音乐学家们才在民间仪式中看到了音乐活动发生的真实图景。问题于世纪之末终于凸显出来，这使得建立不久的音乐学不得不检点这段不长历史中的叙述规则：民间音乐文化的原本底色真的都是那样大红浅绿？那些本来被解释为乐观的农民们吹拉弹唱、自娱自乐的音乐活动，究竟发生在什么背景下？支撑着民间音乐枝繁叶茂的树干的老根，究竟扎在哪片土地上？或者说：谣歌为谁而讴？笙管为谁而鸣？闹年的锣鼓为谁而击？岁首的秧歌为谁而舞？数十万民众，汇聚庙堂，乐社戏班，分布山峦，在这类年复一年举行的庙会集市、岁时节日中，那一个个背负供品、不辞辛劳的乐社戏班，仅是为了操操丝竹、亮亮嗓音，才弄得乐声铺天盖地、此起彼伏？什么精神支撑着不同地区的信众倾力相助、支持着此类民间艺术组织的相关活动？未曾相信自己的私人经验、附和着官方定调和大众舆论有意无意地参与被修剪过的历史叙述，是否符合民间文化生活的实情？

健康的学术氛围终于结束了回避民间文化全貌的强大影响，我们不必再受历史、政治乃至民间乐师自己叙述模式中胆怯因素的制约。仪式（ritual）的概念，已经成为而且正在成为民族音乐学界检讨民间文化的学术动力之一。从这一角

度观察，民间的音乐行为就不再是一群农民在农闲时分聚集起来吹吹打打的轻松事了，他们是一群社区精神的体现者，执行着社区赋予的庄严使命——为自己生活区域的五谷丰登、祛邪降福而献乐祈请。信仰是生命不可或缺的支柱，是精神的慰藉，是体现记忆者群体在生活磨难中用以解释灾变和忘却苦痛、治疗心灵创伤的手段。仪式是信仰的外化形式，仪式中的音乐活动，就是普照祭坛、周知诸神、警示信众、穿度金针的引线。其间的音乐活动，是一种沉重的文化行为，一种与历史阅读、政治结社、宣喻善书等行为同等严肃的信仰行为，一种农民们采用自己的方式表达精神意愿和社区意识的重要途径。

**（一）民间信仰与仪式** 本文所说的“民间信仰”（folk religion，folk believes），是指散播于中国民众中的精神信仰体系，它是在漫长的历史岁月中形成的，以儒、释、道三教教义为核心架构、延伸演化出的信仰体系，其中杂融了古老的祖先崇拜、神灵崇拜、自然崇拜、图腾崇拜、超自然力量的巫术观念和生活禁忌。与欧洲、西亚式的组织完善，以寺院教堂为活动场地的“正统”宗教相比，中国民间的信仰活动，散播于草根阶层，呈现于日常生活。文化人类学家李亦园在《文化的图像》一书中使用了“普化宗教”（diffused religion）和“制度化宗教”（institutional religion）的概念，区分民间信仰与正统宗教的差异。“所谓普化宗教又称为扩散的宗教，亦即其信仰、仪式及宗教活动都与日常生活密切混合，而扩散成为日常生活的一部分，所以其教义也常与日常生活相结合，也就缺少有系化的经典，更没有具体组织的教会系统”；“所谓制度化的宗教是指有系统化的教义与经典，有相当组织的教会或教堂，而且其宗教活动与日常生活有相

当程度隔开的宗教。”（李亦园，1992：180）

乌丙安《中国民俗学》一书，概括了中国民间信仰的10大“没有”：1. 民间信仰没有像宗教教会、教团那样固定的组织机构；2. 民间信仰没有像宗教那样特定的至高无上的崇拜对象；3. 民间信仰没有像宗教那样的创教祖师等最高权威；4. 民间信仰没有形成宗派；5. 民间信仰没有形成完整的伦理、哲学体系；6. 民间信仰没有像宗教那样有专司神职教职的执事人员队伍；7. 民间信仰没有可遵守的像宗教那样的规约或戒律；8. 民间信仰没有像宗教那样特定的法衣法器、仪仗仪礼；9. 民间信仰没有像宗教那样进行活动的固定场所，如寺院宫观和教堂；10. 民间信仰者在日常生活中没有像信徒那样的自觉的宗教意识。（乌丙安，1985：242－245）

学术界概括宗教应包含的因素是：“一种认为是五要素：教会、仪式、信仰和观念、特殊的情感经验、道德规范；一种认为是六要素，即在上述五要素外增加一种寺庙教堂活动场所；一种认为是三要素：心态要素、行为要素和社会组织要素；一种认为是四要素：宗教徒、宗教意识、宗教制度和宗教行为，等等。”“我们在微观地分析宗教实体的要素时，遵循的原则：一是各种要素在构成宗教实体时都是必不可缺的；二是各种要素作为宗教实体的构成成分都有其特殊的形式和内容，相互间密切联系，互相沟通但不可替代；三是各种要素处在不同层次的不同的地位之上，在构成宗教实体时形成某种结构关系，例如并列、隶属、直接联系或间接影响，等等。”（罗竹风，1995：43、44）

不管人们给宗教与民间信仰下过多少定义，信仰行为采用外化形式，聚合善男信女，整合区域秩序，即采用仪式，

则是共同的手段。民间信仰与正统宗教不同，信徒们不一定读得懂深奥的佛经，仪式便成为广大信徒体验信仰、解读禅奥的方式。信仰的主体行为，就是仪式。这类仪式，是在特定场合、特定时间、按特定程序、由特定人员执行的一套相当程序化了的行为。它具有时间的持续性与空间的展示性，因而需要填充时间与展布空间的手段。时间性的音乐与空间性的舞蹈，就是通过声响、姿态，营造空间、周知场域的艺术。这一源于巫术与宫廷礼仪也综合了巫术与宫廷礼仪的高度程序化的仪式，渗透在民俗生活的方方面面。有些仪式与信仰有关，有些与信仰略远，汉族四大人生礼仪的“冠、婚、丧、祭”，其信仰的成分，就呈现为依次增强的特点。仪式还可按时间分类，如周期性的岁时节日、神诞庙会、祭祖祭天、求雨仪式，临时性的祛疫斋醮、丧葬净宅以及命名繁多的祭神、祭鬼、驱鬼、祛邪、治病等祭祀活动。无论何种仪式，采用包括音乐、舞蹈、美术在内的各种艺术手段，表达意愿，吸引信众，则是举世皆通的。就在那各门艺术尚且浑然不分、世界性的萨满仪式中，从装神扮鬼的巫师身上，走出来戏曲演员的不同角色。那些打着鼍鼓响钹、呼风唤雨的叫喊，渐渐化为音调悠长的声歌，于是乎，音乐艺术告别了粗糙，诞生出一组敏感地感应着心灵的节奏和音列。虽然告别了原始状态，艺术在民间生活中，依然寄生于自己的母体——仪式之中。仪式音乐的历史演变、人文背景、应用场合、传播渠道以及社会功能，就是民族音乐学应该逆其以往的叙述惯性认真探讨的问题。必须说明，这里所说的仪式音乐，既包括发生于乡村社区场景中的人生礼仪、岁时节日的音乐活动，也包含发生在寺院道观中、以往所说的“宗教音乐”事项。按照中国人特有的实践理性逻辑，仪式就是

老百姓所说的“做科”、“做事”。老百姓的话，讲得通俗易懂、具体明确，比之学术界采用的“宗教音乐”更易理解。本文之所以采用“仪式音乐”一词，就在于它更能表达这类音乐行为在民间生活中的原样风貌。

民间把仪式程规称为“科仪”。在等级制森严的古代社会，“科”与“礼”不同。“礼不下庶人，刑不上大夫。”而“科”的传统，则通过始于汉代的道教“科仪”，传承民间，这是一种可由普通百姓操作、与“礼”相依、比“礼”平易的传统。儒家称“礼”，道家称“科”。儒家限于官僚士绅，道家达及普通民众。“科”字体现的平民思想（如按照人的能力考取功名，不讲血统论、宿命论的科举制度），以及“科仪”对“礼仪”概念的转变，对建立平民百姓的信仰仪式，起了重要作用。民间文化有自己的排毒系统，在不得不接受正统国家意识形态的同时，有效地排斥着社会等级制度对自己不利的礼规限制。

我们之所以要认真研究仪式音乐的理由是，一、从近处说，中国百姓在当代实践的艺术行为，既直接渊源于这些乡村仪式，又从其中继承着经过城市观念过滤了的艺术理念。即使在极端反传统的年代，以民间红白事为基本艺术行为的悲喜录中，依然笼罩着仪式的影子，何况反弹又使它们趋于炙热。二、从民间艺术行为中的仪式底色而言，有必要对传统音乐的理论、实践的背景做全面探究，它们是历史大视野中依然制约着今日民间艺术行为的意识之根。

**（二）区域文化**　“土地影响着人类，人类影响着土地”。（赵世喻、周尚意，1991：107）地域辽阔，经济滞后，民族杂处，历史悠久，可以说是中国西部的不同侧面。虽然统一的行政格局企图统筹各地的经济规划与合作进而加强精

神统一，政策的实施，也确实加强着社会稳定并加快了发展速度，但仍然无法拉平经济生活的巨大反差进而统一精神生活的外化表现样式。西部与沿海地区相比，存在着明显的经济差距，那里至今保持的浓郁民风是以牺牲经济发展为代价的，生活中随处可见的、积淀深厚的传统和禁忌，也以日常生活的不便为前提。地区经济发展与文化保护之间的关系，仍然是刚刚起步的“西北大开发”政策中政府部门举棋不定的难题之一。有一点则是共识：尽量完整地记录这份正在随着全球经济一体化进程无情消失的文化遗产。在当代生活的快速节奏中，这些习俗明显地朝仪式简化、细节略化、禁忌淡化、时间短化方向发展，留给人类学家的时间，似乎不多了。当然，面对复杂的西部文化景观，不但个人难窥全貌，就是一个课题组，也往往只能察其一而难及其二。试图用一种色调描绘辽阔的西部音乐文化景观，几乎是不可能的。所以我们只能、也只能截取几个地区的几个个案，介绍西北地区的仪式音乐。

打开这套丛书的西北卷和西南卷，如同开启了两种地方记忆。两地风格迥异的文化景观，是随着它们完全不同的自然景观进入我们视野中的。两地的音乐与其音乐密切相关的民俗仪式，连同那些炫目的民族服装和饰物一道进入我们的文化记忆。走进西部，走向西南，随着地势增高，逐渐感受着习俗的变化和语言声调的变化。南腔北调，渐而分明，秦腔蜀韵，辄而析别。西南与西北的区别，可以说是天壤之别，但也可以说是外异内同。

说它们天壤之别，是因为两者因地理位置不同形成的自然条件的巨大差异。与西南的植被覆盖、瀑布流云相比，西部一望无际的千顷平漠，形成与前者截然相反的自然景观。

穿行于一波一波涌向前方的沙丘中，与刺痛眼睛的强烈震撼同样刺痛着灵肉的时候，不禁喟叹：苍天对两块地域，何以如此不公？然而，自然界在阻止人类于其生存空间获取生活资源的法术上施与的魔力，同样残酷。大量雨水，倾泻西南，既让那里水碧山青，也令那里阴雨无晴。这与吝啬地剥夺西北土地上应得的甘霖，令那里终年干涸、寸草不生，同样残忍！苍穹的吝啬与慷慨，带给人类的，是同样的灾难！在西北的谷地危岩、狰狞大漠中，寻找适合生存环境的人类，面对浩瀚的沙漠，会产生怎样的生活态度？清醒地了解自己的力量多么有限，懂得敬畏，因而安于现状的心灵慰藉以及相应的信仰，便蔚然成风。这便是我们之所以说西北、西南两域，外异内同的精神底色。

风俗习惯，虽然不同，民间信仰，却是如出一辙。当成群赤裸着上身的西北汉子，戴着柳条帽跪在干旱的土地上，鞭打神物、暴晒龙王、倒立神像、仰望苍穹，高唱祈雨调时，披着蓑衣的西南宗族共同体，则在修筑水坝的山岭上，向同一条龙王举行祈晴仪式。西北的笙管乐从寺庙中飘然而出，西南的寺院中也是诵声无停。西北的老妇，跪向诸神，烧裱许愿；西南的老妪，俯身躬趋，燃香敬佛。西北的婆姨，为求子向观音瞑目祈祷；刚过门的西南媳妇，也在为得子向娘娘献袍膜拜。西北的长号在喇叭寺中吹响了低音，西南的木鼓也在竹寨中闷闷地敲击。西北的丧宴，举族共赴；西南的宗祠，百宗相聚。陕北的大唢呐，响碗冲天，一吐苦情；西南的葫芦笙，竹簧垂地，再许良愿。如同西南的妹子低吟“高高山上一树槐”，西北的汉子放歌“上去高山望平川”；如同西北的脚夫在黄河故道边交口曼吟，西南的马帮也在雅鲁藏布江畔放声长歌。音乐语言不一样，表演形式不

一样，乐器的组合不一样，踢踏的舞步不一样，然而，参与者对神的敬畏、对命运的恐惧、对生活的希望，心中战战兢兢的企盼，以及在人生“冠婚丧祭”四大礼仪中的情感体验，则是如出一辙。

各个地区的文化选择，常常在精神内涵上殊途同归，表现仪式上再走向同归后的殊途。

把两个地区的民间信仰仪式，置于同一祭坛上审视，相同的精神内核，展现了相似的仪式画面。仪式中采用的音乐功能，也就可作同样分析。如同先秦时代的西北编钟在西南改造为羊角钟一样，形状略异，而性质相同，钟磬乐悬，在两域方国的宫廷中，同样常击常鸣。相同的文化背景，把两地后人的信仰之藤，系在同一尊佛脚下。



## 二 研究综述

在概述以下的仪式之前，我们不得不交待一下自己的处境。尽管西部地区民间音乐的记录与研究的成果并不在少数，但由于我们上文所说的历史原因，有关这些音乐发生的背景，即它们在民间仪式中的程序与功能，却略而不详。并非民间音乐不在仪式中发生，而是因为以往的学者尚没把其当做一组仪式中的程序去记录。民俗活动中仪式音乐调查的缺失，让我们感到，全面的调查似乎刚刚开始。只有当音乐发生的细节被记录为仪式情节，它才能被后人分析、归纳，成为真正反映民间社会生活百科全书中的一个条目，一个注释。大多数关于某一音乐本身的描述，尚没有处在从人类学的角度可以理解与解读的视野中，或者说，在其原本样态中展示全貌。近些年，这种情况，开始改观了。正如学者们已

经认同的理论，音乐不仅是一种艺术，而且是一种文化，是人类文化的有机部分。因此，本书中的相关描述，已经不止于音乐学（musicology）的记录，而是民族音乐学（ethnomusicology）的记述。

**（一）青海省的六月会**　2000年7月16日至26日，我们（曹本冶、薛艺兵、张振涛）在青海省同仁地区黄南自治州州府所在地同仁县，参加同仁首届热贡艺术节，采访了那里的“六月会”。本书中关于这一仪式的长篇报告，就是这次采访的记录与研究。

有村庄就有庙，有庙就有村庄。这种几乎只保留在历史画册中的乡村景观，在汉族人的生活区域已不多见。生活建筑与宗教建筑融为一体，而且宗教建筑成为一个生活区域中最堂皇、最奢侈、因而也就成为活动中心的文化景观，却因着地缘文化的落差，在少数民族地区依然存在。从西宁沿着隆务河南行，时时被山峦上一座座突起的喇嘛寺的金顶圆塔所吸引，真如恍若隔世，俨然走回“国之大事，在祀在戎”的古风中。那些塔基上空、似乎隔着遥远的历史飘进当代的经幡，犹如过去的岁月对迷失过信仰的现代人的呼唤。

终于走进一座座喇嘛寺。年都乎乡的年都乎寺，是同仁县中一个普通乡村中的寺院。就是这样一座普通寺院，也有着令人敬畏的岁月。寺院由许多大小不等的院子构成，白墙金顶，喇嘛教的法轮，在屋顶上灿烂的阳光中，闪闪发光。宽大经堂门口的巨大棉帘，把经堂内镀金佛像的慈容，笼罩在昏暗中。寺院中的唐卡（神像）都由当地和云游各寺院的、专擅传统宗教画的画匠绘制。经堂中垂落着一排排悬幅，悬幅上的唐卡，在光线黯淡的经堂中，闪出阴影与光亮对比构成的神秘。因垂帘长大和悬挂密集，相互遮挡着光

线，行走其间，犹如穿行于一堵堵静穆的画墙，异域风格的神像，令人身不由己地徘徊在恐惧与亲切之间。

蓝天白云下飘着彩幡，清爽的风吹过幡底，远处没有声响，近处更不会有声响，寄居在庙堂飞檐上的鸽鸣与悬檐下轻磕的风铃，衬托着寺中的宁静。坐在寺中清亮亮的青石板上，体会着贴近自然的踏实与心怀信仰的安慰。披着红色袈裟的年轻喇嘛们，一脸幼稚地摆弄着手机，第一次接近他们日常的实际生活，那盘膝而坐、一本正经、讲经诵卷的样子，已经成为没有人情味的遥远天仙的回忆。

“六月会”仪式，首先在四合吉村背后山上的神庙举行。四合吉是个中等规模的村庄，全体族人都须参加例年的祭祀。45岁以下的男人，必须参加男子集体舞，20岁以下的女孩，参加女子集体舞。如若缺席，罚款警示。老人只参加仪式，限制较松。

7月18日上午8点，上山道路上，开始出现穿着节日盛装的村民。他们从各家各户的大门走出，双手端着木制托盘，上摆罐奶、面点、松枝。进入神庙，先把供品端至大殿，跪拜献供。有专人负责（这些人必须是前一年家中有故去老人的后代）接收供品，帮助把供品摆上祭坛。先到者，趁祭坛尚空，可自己摆供。后到者，只好交给人，让其慢慢安排。妇女禁止走进神庙大殿，她们停在高高的台阶前，托举供品，交给专人。上供整日持续不断，祭坛上摆满了成堆的供品。神庙前有11根廊柱，由各家奉献的、各种颜色的长条绸缎（最长可达50多米），从左至右，横贯神庙。每根廊柱，设置挂钩，绸缎悬挂，形成层层帐幔，垂落的曲线和交织的色彩，把大殿装点得绚丽辉煌。

神庙大门，是座门楼式建筑。下层是门，上层是台（藏

语称门为 hong，上层称 songchi，下层称 songkung)。平台中间用砖垒砌长方形“桑池”。这就是“煨桑”，其形式和内容，都相当于汉族的焚香，是藏、蒙、土族宗教仪式中的行为方式。各家各户的院落中，都建有桑炉、桑台。桑台造形，状如塔楼，上绘图案，或涂白灰。煨桑用柏树枝和香毛草，上置酥油、炒面、青稞。农历初一、十五，各煨桑一次，六月会祭拉木泽，更要隆重煨桑。桑池燃火，松枝如柴，层层堆起，慢慢焚烧。由于松枝尚潮，不能马上燃着，不断炬出浓烟。风吹烟雾，或飘大院，或罩神庙，不时为祭祀仪式蒙上一层迷蒙。门楼两侧的承重墙，向内辟建为两座白塔状的“桑炉”，禁止上桑台的妇女，把自带青稞倒入“桑炉”中焚烧。其它村的人来此拜见助兴，也到门楼上焚烧松枝。不时，门楼上会由站成一排的年轻男子，吹起大小不等、因而音调高低不一的海螺，沉闷的螺声回荡在神庙背后的山谷中。

早晨，全体村民在神庙大院中围圈踏舞，稍事绕转之后，男人们开始上山祭“拉木泽”。拉木泽曾是历史上各个自制部落的军事边界的标志，逐步与宗教性的祭坛合而为一。每个村庄和部落都建有自己的拉木泽，农历正月十三、五月初四、六月十四，各祭一次。拉木泽一般建在村庄所在地旁边的山巅或崖豁处，四合吉村的拉木泽，坐落在神庙背后的山坳中。由石头堆摞起来、祭祀山神的祭坛，形如蒙古敖包（蒙语亦称“鄂博”），圆周约 5 米，高约 3 米。石堆上竖立着特制的长矛、大刀、箭簇、风幡。这是古代为战争中阵亡将士设祭的地点，因其尚武的形象，已经演变为一个社区强大的象征，虽然藏族男人身上的尚武精神已经被截然相反的、甚至带有几分儒雅的面貌替代。

全体村民，排成单行长队，前执旗幡，延逶迤山势，缓缓爬行。队伍蜿蜒一里，弯弯曲曲，覆盖山峦，异常壮观。当这支穿着色彩鲜艳服装的祭祀队伍，蠕动在莽莽大山上时，似乎因着山势，披上一层壮士出征的雄壮。

陆续到达“煨桑”者，围其绕行一圈。不断有人向空中抛撒“风码”。“风码”用方形小纸片制成，上印神像，颜色不一。山上风劲，抛撒空中的“风码”，闪闪如翼，漫山飘动。地上覆盖上厚厚一层纸片时，这些没有分量的纸片，却显示了一种精神层面的沉重。

队伍回至神庙，院中即刻人流如织，舞队渐渐围成里外三圈，击锣为节，踏步行进。许多小孩，尾随其后，模仿着成人动作，开始了他们的社区生活。

对于习惯于在任何场合都着相同服装的汉族人来说，看着如此规模的人群，盛装繁饰，排列成行，方才悟到，服装也曾是、而且在少数民族的生活中依然是涂抹仪式色调的重要手段，决不因为日常的实用性而消解其人文色彩。手工织的全绵的 pulu（普鲁）十分昂贵，一身男装，价值三千，质料讲究，一眼可辨。服装宣示出一个仪式的重要程度，与一种场合相关礼节相适应的外在样态。族人逾百，热火朝天，那场面带给心理的强烈冲撞，是以服装带给视觉上的冲撞为第一印象的。正因为淹没在着装不同的藏族服饰的海洋中，才意识到身处异族，与另一种文化交流的兴奋与紧张。

第一组舞队，由全体未出嫁的姑娘组成。她们把最值钱的服装与饰物，全部穿戴身上。背后拖着的长长头饰，与长发束扎一起，构成一幅由头及地的流带。由大而小、由双而单的银制圆扣，从上而下，依序排列，让灿烂的银白与藏红的长袍，在阳光映照下，熠熠生辉。姑娘们的垂肩耳环，缀

满珊瑚，宝石串联，货真价实。这样的珊瑚，每串万元，藏袍领口袖口上的水獭皮也是货真价实。旧时，男子可以得到家庭中分得的一份财产，女性外嫁，没有继承权。因此女孩子头饰、服装上繁复的金银装饰，不仅是由这份财产体现的身价的象征，而且也是她们可以从娘家带走的全部财产。

姑娘们双手平擎白色哈达，随着站在舞队中间老年主持者敲击铜锣的节奏，迈着缓慢步履，尺进寸挪。长长哈达，从臂弯垂落两边，随步飘动。她们先用脚尖点地，略加颠颤，再跨前一步。这几乎是在停滞中略有趋进的速度，让人体会到原始祭祀仪式那慢而又慢、以现代人的心理速度甚至不免生急的感受。如此一步三摇、欲进却退的步调，围庙绕行数周，颇费时辰。当然，正是这颠颠颤颤中显出的稳重、稳健，宣示了仪式的庄严。众目睽睽下，她们目光低垂，面色羞赧。虽然眉目低垂，年方二八的姑娘们含而不露的娇态和眼神中，又分明透着不可名状的兴奋。

男人们的龙鼓舞，分批进行，每组 10 人左右。他们手执羊皮龙鼓，从神庙中横向踏着舞步，侧身迈下庙前高台，在院中踏步徐进。向前数步，驻足旋转，如此重复，旋绕全程。他们一手执鼓，一手执槌，敲击的龙鼓，分别伸向身体的上方、下方、前方、后方。围院绕行一圈后，横排于神庙前，分成左右两列，完成最后一组横向交叉的舞队转换动作。舞完，就地放下龙鼓，原地旋转，等待法师停止的命令。绸缎做面的红色披袍，与黝黑面庞和额头上闪烁的汗珠，衣领和袖口边依然保留的毛皮和高桶马靴，令人想到昔日猎人的雄风。袍子上虚甩背后的一只空袖和鼓把上系着的一缕布条，在抑扬起落中翻飞飘荡。藏族汉子所向披靡的雄风力度与健壮剽悍，既张扬在他们横进和旋转的粗放动作

中，也显现在仪式中分发大块羊肉时他们手抓骨头大口咀嚼时的生动表情中。

鼓的节奏，虽不复杂，却铿锵有力。随着舞队变化中鼓面朝向的变化，鼓声阵阵中的力度，产生着明亮与沉闷的对比。全体族人形成的巨大队形组合，让参与其间的每个舞者，在相同节奏、相同舞姿中，感受着整齐划一生发的集体精神。舞队排列，内外三层，人潮如流，旋绕簇拥，宗族团结意识，贯满庭院。每个村民都会感到自己并非是自由行动的单独个体，强大无比的群体，将超越自身的软弱，个体无法扭转的生活逆境，将在集体中克服。区域社会不理会个人力量，只能以家族力量在地区政治的竞争中取得平衡。他必须积极参与集体仪式，把一份力量贡献宗族，回报社区，让其他参与者同样感受到自己感受的强大洪流。共同信仰是种深层的群体粘合剂和文化胶，它凝聚着平日处于松散状态的族人，使其产生认同感、亲切感，从而强化相互间的内聚力，仪式具有凝聚宗族、巩固社区的功能，促使着家族、宗族群体的整合。

老人们并不是仅仅因为年老体弱而不能参加舞蹈，在舞蹈中，我们体会着由青壮年男子舞队的强健体魄，如果老人参与其间，便会削弱舞队形象，或者说削弱宗族形象。壮年领舞者手擎旗幡，高抬腿脚在空中停顿的控制力，让人感到体魄的壮健，雄健中透发的定力。

接下来的节目具有了轻松的喜剧色彩：双人高跷舞和两个男孩的面具舞。舞蹈动作，在基本保持的一种节奏中不断重复，偶尔略有变化。项目中间，穿插了一段即兴讽刺剧。演员都是村民。他们把村里最近发生的事，采用讽刺小品手法，展演出来。全村人都了解这故事的背景，知道所指为

谁，所以不时抱以开心的大笑。因为故事的临近感，它的戏剧性，就被观众充分地感受到。很难想象，如果没有这些讽刺小品的插科打诨，漫长的仪式会怎样延伸。

整整三天，主持仪式的是一位年轻法师。他不能说话，神灵附体，围绕周围的一群老年主持者，通过他身体动作表达出的一套符码，解读神的旨意，传达给全体村民。法师的脚不断颤抖地点着地，嘴里大口地吐着气。那身体已经不再属于自己，手势就是圣旨，所有村民，无论年纪性别，都要绝对服从。他已经成为一个客体，超脱凡俗，直联上苍，身体的语言，已成为一行倔强的向苍天祈请的诗句。不能用常规逻辑解读一个真正的、面对着我们的巫师，那股源自神秘而非肉身的巨大能量，是物理定律无法解释的。他在焦热的天气和人群簇拥下，终日不停地颤抖，毫无补充地消耗着巨大的体力和精力。因为天热，嘴中时时流出唾沫，跟在旁边的人，拿着毛巾，不时帮他擦抹。

法师手拿盛着青稞的木盒，把青稞撒向示意的方向。如指示人上场跳舞，就到神庙右侧凉篷下，散向被挑选上场的人。舞完者须在院中旋转，法师把盘中两片劈开的羊角抛在地上，如一片朝上，一片朝下，视为不吉，舞者须继续旋转。两片朝向相同，才是吉利，方可停舞。

法师目光超然，表情庄严。当他翘首仰望着天庭，大把大把地向苍茫的天空抛撒青稞时，天上果然聚集起了片片乌云。滴滴雨丝，开始飘落下来。摸着落在脸上的雨滴，我也不禁仰望苍穹寻找回答：在干涸的土地上渴望雨露滋润的祈祷，真得通过法师扬抛的谷粒感应着天公？

学者们感叹，生活在现代社会中的人已经无法亲身感受仪式与神话了，然而，这个依然持续的仪式，却如此完整、

年复一年地持续着，为失去昔日传统的国度，保留下一块不平凡的地方。这里就是神话，市井之畔的神话！“煨桑”风起，神庙云涌，鼓声传信，山民集聚，一派庄严气象。当举族共赴，联袂而舞，神庙庭院中挤满了身着华服、头戴盛饰的人群时，这宏大的景象，壮观得令人窒息。这是一份社区共同体的历史记忆，我们在其中体会到全体族人共赴仪式的宗族制度，体会着这个宗族的理想主义，体会到欢歌劲舞、意气风发的艺术之美，更体会到音乐舞蹈在仪式中发挥的不可替代、也只有在仪式中才能真切感受的巨大功能。艺术的美丽，燃烧着情感，唯其如此，我们才看到男舞者比平日多了些的潇洒、女舞者比平日添了些的斯文。仪式把一缕平凡的松枝化为香烛，绽放于祭坛，令飘出的熏烟，带给整个田庄以祝福的气氲。也把族人统一的节律，变成不屈的挑战，敲击着莫测未来的门户。

当然，当地的藏族年轻人，已经不甘心于这类大规模祭祀活动中的耗时耗物与不计代价的浪费，多少血汗的经营，化为祭坛上无谓的一缕烟尘，多少年轻有创造性的生命，消弥在不见功利的祈祷中。年轻知识分子在灰飞烟灭之后的反思是严峻的，这些在北京与大城市受过高等教育的年轻人，面对自己家乡的宗族仪式，提出了令他们的上辈人尴尬的诘问：为什么我们不假思索地把钱财投入在寺院建设中而自己却行走在满是尘土的道路上？仪式花费了大量的人力，占用了大量人才，这些行为将使当地的经济永远无法复兴。近10年来，农民的收入缓慢地发展到超过维持生存的程度，但需要解决的生活问题仍然还有千头万绪。他们的要求不是没有道理的，然而宗教信仰对“经济理性”的排斥，却有更顽强的道理。

**（二）陕北黄土地上的祈雨仪式** 这是一个古老的仪式，这是一个古老的话题。

天天坐在电视机前收看天气预报的现代人，对晴朗与多雨的天庭，已经不再感到神秘莫测，那无非是卫星云图上一片打着漩涡飘浮的浓云淡雾。如果这时你告诉他，我们刚刚在陕北的黄土坡上看到一群赤膊汉子，肩抬龙王，高歌踏舞，双膝长跪，求风祈雨，他一定会认为你在痴人说梦。谈论祈雨，似乎已经超出了政府政策对迷信活动的排斥范围进入到是否承认科学常识的领域，因此，很长一段时间中，这个话题，讳为人谈。然而，我们不但无数次地在古代典籍中读到与这一仪式相关的记载，还在北方农村，到处听到祈雨数日，乌云密至，普降甘霖的故事。任你说它无稽之谈、子虚乌有，在常年干旱的北方农村，却一年年、一次次、不断执着地上演着这出令人心颤的仪式，甚至在彻底铲除“四旧”的“文革”期间，也在地方社会的严密控制下偷偷举行。祈雨是中国农业文明中最重要的仪式之一，形成了一系列沿袭千百年，在组织制度、观念行为、符号象征、装束扮相、道具器物、音乐舞队等不同层面上成龙配套的神秘文化系统。上至皇帝老子，中至衙府县令，下至黎民百姓，从国家大典，到地方祭祀，再至民间仪式，参与者对它的灵验性，确信不疑。要全面地了解中国农业文明，就不能回避这一话题。这项被视为迷信活动中最高级别的仪式，尚存否？我们还能亲身感受那弥漫着古老文明的浓烈气氛、听到那些令人撕心裂肺的歌吗？

终于，在黄土高原一个叫做龙眼沟的地方，作者参加了一场这样的真实仪式。

陕北榆林地区，常年干旱，据 50 年代中国科学院的统

计，陕西省的可浇地，只占全部耕地的3%。靠天吃饭，使祈雨活动年复一年地举行。敬献、酬谢龙王的，就是音乐、舞蹈、戏曲。

祈雨的音乐并不复杂，舞蹈并不奇巧。这里，必须用仪式的观念对待仪式中音乐舞蹈行为。当天气的变化与生存的基本前提——土地——密切相关的时候，向苍穹祈请“下海雨，救万民”的歌声，以及那苍凉的嗓音中负载的沉重，就不是仅仅分析一下音调的走向就能诠释清楚的了。领唱者在漫长的等待中不断呼号中的无奈，以及面对似火骄阳、信众们无精打彩的附和，是单靠音乐分析，无论如何也无法解释的人类悲哀。几十个赤膊汉子，抬着“龙王楼”前晃后摆，显出的韵律，也决不仅能从舞蹈动感中的审美层面去理解。用葫芦承接龙泉石中渗出的一滴滴清水、洒在龙王庙中干涸土地的神水、头戴柳条帽、打着招神旗等行为，都是徘徊在心理暗示与交感巫术之间纠缠不清的精神现象。

这篇记述祈雨的论文中，萧梅花了相当篇幅，引述古代文献。甲骨文中的卦爻和易象卜辞等典籍中，早早开始记录这一仪式，期间伴随的原始乐舞，也已专有其字，专立一名。这些以前未曾引起音乐学界注意的记录，让人看到祈雨仪式伴随着我们这个农业大国中的各个民族，走过了多么漫长的道路，展示了广至历史空间中水文化的种种交感巫术，微至当代个人行为中的心理感应。作者记录了龙眼沟这一个地点一次时间一群族人的集体迷狂，那些祈雨人跳来跳去的话语，歌词中驳杂的内容，更配合了也许是第一次公布的珍贵录像。

这些文字使我们思考：那些城镇中穿著摩登的年轻人，步出黑龙谭大庙的时候，心灵的隐秘处，真的如他们穿著的

现代服装一样，走进了林立着天文观测仪的当代社会？正如那些用计算机算命的现代人一样，面对无情的大自然，人类的软弱，使他们心灵中的一部分，永远滞留在远古仪式的安慰中。

**（三）榆林丧葬仪式中的吹鼓手** 封建时代的典籍中，充满对民间丧葬仪式用乐的鄙视，然而其中毕竟记录下民间丧葬仪式用乐的事实。

> 丧礼，明邵布政禁作佛事，省金置椁砖墓，殊佼人心。近时，殡仪多用剧，尚花火；知州王廷伊以事不合礼，悉议革之。（清《临潼县志》）
>
> 广作佛事斋醮，名曰“同坛”。富贵家更侈张戏乐，走马上竿，亲执挂帐，猪羊油盘，食桌动辄数十，丧家破产，往往有之。（民国《同州志》）
>
> 丧，缙绅家多行文公《家礼》，不作佛事，乡民杂用俳优，屡禁少止。（清雍正十三年《咸阳县志》）
>
> 习俗移人，侈靡是竟，乃有盛作佛事，或召优酣饮者。（清道光十六年《咸阳县志》）
>
> 丧，不用乐，不御内，不用酒肉，不事浮屠，夫人而知之矣。今则大不然，甚有演剧以为乐者。（民国《兴平县志》《中国地方志民俗资料汇编·西北卷》）

本应悲哀的葬礼仪式上，何以吹吹打打，而且吹吹打打的曲目决不仅是哀思垂垂的怨腔悲调。乐班戏班，争相献艺，新腔迭变，不胜热闹。明清以降，这个不争的事实，在民间愈演愈烈。丧葬仪式中的音乐行为何以与它应该铺垫的气氛背道而驰？吹鼓手竞奏的曲目为什么入时就风、随波逐

流？这类音乐在社会经济生活中的作用和功能是什么？民间吹手在当今社会中的地位如何？这些都是《榆林葬俗中的唢呐乐班与吹鼓手》一文试图解答的问题。

该文考察的视角，从鼓吹乐班切入，将其置于它存活的社会环境中。这个在现实生活已经收入不菲的社会阶层，却依然在其活动空间中承受着来自与他们经济地区相同的农民阶层的蔑视，"鼓吹手"一词中的卑贱、贬低，远没有在现代语境中消亡或转化。

乔建中《陕西榆林丧仪活动琐忆》一文，以一个离家多年人的回忆，记述了家乡葬礼仪式的细节。作者亲历了四次丧葬，四次相隔时间50年（1948－1998），如今乡音虽迁，鬓发渐衰，仪式程序竟然基本未变。民间所谓"吉从凶不从"的俗谚，真是见证沧桑。

**（四）回族人的歌**　刘同生《回族民间信仰礼俗习俗及宗教性吟唱歌调》一文，先从回族的起源形成、发展历史、人口分布、居住特点、生活习俗与礼仪习俗，介绍了这一民族的基本文化背景。指出这个日日必举礼仪的民族的独特习俗，具有深厚的历史根源和社会根源。回族人民为适应各个历史时期的不同境遇和社会需要，约定俗成、世代传承、共同遵行的思想行为规范，带有浓厚的宗教性。分散聚居于全国各地的回族，又由于种源、教派、环境和文化类型的不同，具有复合性、地域性特点。作者从族群的历史、变迁、流动中透视民族与国家的互动，揭示出这个不断遭受着汉文化同化的民族，积淀在自己的宗教活动中的民族意识。

作者在宁夏常年工作，数十年编辑《民族民间音乐集成》。

长年的采访，使他积累了大量的宝贵经验和研究成果。

他对家乡音乐的挚爱和如数家珍般地介绍，使我们对从编辑的角度不得不略加删减的谱例难以下手。这些礼仪歌曲是回族人们生活中的典型歌曲：其中有讲经传道仪式中唱的经堂劝化歌，回族伊斯兰教礼仪和日常宗教性活动唱的赞主赞圣诗词歌调。作者是把回族中具有独特色彩、深刻民族性与广泛群众性的风俗习惯，作为中华民族优秀文化传统的组成部分研究对待的。

**（五）新疆伊斯兰教仪式音乐**　新疆维吾尔自治区聚居着47个民族，呈现着多元文化荟萃的独特景观，也是多种宗教并行共存的地区。这些宗教活动都包含有音乐行为，其中最具特色的是伊斯兰教和萨满教的音乐。赵塔里木《中国新疆各民族宗教音乐概述》一文，纠正了自唐杜佑《通典》以来认为伊斯兰禁止音乐的误解，不但指出那实际上是禁止世俗性的奢侈放纵的娱乐活动和其间的音乐行为，而且从局内人的角度，解释了两种有关“音乐”的概念。在伊斯兰教信徒的观念中，宗教音乐和世俗音乐属于两个完全不同的范畴，采用不同的词语表达不同的概念，尚难找到一种可以涵盖二者、相当于我们所说的“音乐”概念。宗教仪式中的音乐行为，称为“阿赞”（呼祷）、“吾苛买提”（念诵经文）、“毛噜特”（赞圣诗）等，而不用世俗的“歌唱”，因此，切不可把今日所指的一切发声行为通通视为音乐。伊斯兰教对其仪式音乐采用的术语，与汉族佛教中采用的诵、念、偈、梵呗等术语一样，都不能与“音乐”简单对应。佛教寺院寺规戒律中禁止的“音乐”与高僧们的诵经喧卷，从局内人的观点来看，完全不是一类品次的事务。自我修行用的“音乐”与当众表演用的“音乐”，分属两种人操奏，前者是和尚，后者是寺户。历史文献中的这类记载，现在可以找到活

的“文本”与伊斯兰教的教规相互解释了。人类文化有其本质的共性，这种共性是采用表意相近的术语表现出来的。另外，作者解释了伊斯兰教“功修音乐”中的诸类表现样态，并引用了相关谱例。

文章第二部分介绍的是维吾尔族萨满乐舞和锡伯族的萨满教音乐。维吾尔民间巫医为人治病祛邪的全过程，充满了歌舞成分。作者描述了各项程序中的音乐行为。巫术治病舍药，讽经祈禳，表演中运用打击乐，响器并非因为节奏，主要因为其响声粗重，可以怯邪。观察活动过程，虽然具备着伊斯兰文化的倾向，如向真主祈祷，唱词古兰经词语，沐浴净身等，但仍然不难看到自然宗教、萨满文化的遗存。

**（六）嘉南曲卓** 嘉雍群培《青海省玉树藏族自治州省寨村宗教仪式音乐嘉南曲卓》一文，记述了一个普通藏族村落中每年一度的嘉南邦琪宗教节日和宗教仪式歌舞嘉南曲卓，从20多位老艺人那里采录的30首歌曲，是原来应有的百多首、经过社会动荡依然可记的、也许已成绝响的宗教歌曲。文章的结构，体现了作者的巧思。他把这些自己采录的古老歌例，穿插在描述的宗教节日的仪式项目中，使民间曲调跳动在它借以存活的仪式程序中，使读者体察到这些旋律之内以及旋律之外的本来含意。这些歌曲不但是历史中文化传播与交流的产物，更是这个村落仪式的地方性智能之果。作者向读者展示道，对这些歌曲表现价值的认识，取决于保持它们的村民们对于事物的看法，应该承认这种文化具有的充分的社会价值。这片在1949年尚被美国学者在游记中称为很难看到属于20世纪的物品的地方（Boak Barnett，1998）已经发生了翻天覆地的变化。但正是由于作者的辛勤，使后人得以看到这些珍贵的谱例，低吟这些古老歌谣的同时，遥

想那纯净的雪域。

美国人赫斯科维茨（M. J. Herskovits）提出的“文化相对论”（Cultural relativism）指出，以自我中心和偏见解释他人行为的理由——即以观察者自己群体的价值标准来评价其它民族的行为方式——是站不住脚的。这一理论不但适用于中国音乐学界打破欧洲音乐中心论的偏见，也同样适用于打破大汉族主义的价值观。少数民族人类学方面的研究成果，不但解释这些民族的历史文化，也有助于汉族文化和人类历史的解读。

## 三 新眼光、老话题

表演是仪式的特征之一，维克多·特纳（Victor Turner）甚至以象征和戏剧来解释仪式。克利福德·格尔茨（Clifford Geertz），把仪式称为神圣化的行动，由此产生出“宗教观念是真实的”信念。通过仪式中的象征行为，生存的世界和想象的世界，融合一体，化为一个世界，因此而构成一个民族的精神意识（Geertz，1973：87－125）。如果说信仰是人们在观念中解释生存世界的一种假设，那么仪式就是图解这些信念的外化表演。但是，中国人在仪式中安排的节目，不光是悲剧色彩的诵经祈请，相当的篇幅是喜剧色彩的娱乐活动。我们试图通过解读一些大家常见的且能够说明关键点的例子，把仪式中艺术活动的讨论引向深入。

**（一）从“神花儿”到“情花儿”** 流传于甘肃、青海、宁夏三省区的大型民俗歌唱活动，称为花儿会，覆盖的民族有汉、回、撒拉、保安、东乡、藏、裕固族。其中的两大流派，分称洮岷花儿、河湟花儿。每年春季，数以10万计的

各族歌手和民众，从各地赶到几个大的歌会场地，参与盛会。那些享有盛名的歌手，如朱仲禄，因其自由奔放、热情洋溢的演唱，所到之处，都会被一大群爱乐者簇拥。这批自50年代就开始出名的民歌手，把一大批“花儿”唱得家喻户晓，简直就成了民族音乐文化这一个大概念的卷标。







奇怪的是，以歌唱男女爱情著称的花儿会，择地却偏偏在寺院道观之前。花儿会举办的地点有74处（雪犁、柯杨，1987，3），最大几处，都是大寺院所在地。甘肃康乐的莲花山花儿会，原本就是庙会。僧侣每年举行龙华会，纪念佛祖释迦牟尼诞辰，劝善布施。青海乐都的瞿昙寺背山面水，绿树成荫，原有佛堂，明代洪武年间，朱元璋特赐匾额“瞿昙”，后经洪熙、宣德两代，扩建了金刚殿、瞿昙寺殿、宝光殿、隆国殿，两边陪衬碑亭、壁画廊、小钟楼、大钟鼓楼。每至庙会，人山人海，香火不歇。（《青海略影》，1990，406）

当地学者们考察，最初演唱花儿，属于古代祭祀的一个组成部分，是人神交往的一种方式。当地人所谓的“神花儿”，就是专门奉献神祇的神曲。内容多是指事陈情，或求风调雨顺，五谷丰登；或祈生儿育女，族系繁衍；或报诸神恩泽，还愿酬神。当古代的祭坛渐渐变为今日的文坛，人类的文化艺术活动，便从最初的原始信仰和祭祀仪式，逐步演化为日益娱人的艺术活动。艺术与巫术，由分庭抗礼，到独占“花”魁。娱神变为娱人，“神花儿”变为“情花儿”，情歌渐增，神曲渐减，世俗化的趋势已是所向披靡。

洮岷花儿会，数百年间形成一套程序，称为“规程”和禁忌。如不能在家中或村子里唱情歌，只能唱“神花儿”或长篇历史故事的“本子花儿”，以及修房上梁、庆贺生子的

“贺喜花儿”。莲花山花儿会，每年按规程进行。农历六月初一、初二，朝山进香、祀神酬神，唱“神花儿”。初三、初四，歌手们则聚集足古川里，唱生活歌和情歌。初五移到临洮县潘家集的紫松山，另一部分移到临潭县治力关乡的关街，继续唱情歌、生活歌。最后唱告别歌，相约明年再见。

临潭县新城乡端午节的花儿会，从迎神赛会演化而来，共历三天。第一天叫“跑佛爷”，天一亮，各乡村的青壮年，用轿子抬着地方保护神——龙神（共 18 位）到新城外，举行“献羊”仪式，下午集中东门内，由地方官员和商会主持“降香”仪式，再抬“龙神”飞跑，最先到达城隍庙大殿者为胜。第二天“踩街”，各路赛神队伍抬神轿、举銮驾、列仪仗、奏锣鼓，按次序先后出城隍庙，缓缓游街。两侧住户燃放鞭炮，焚香迎神谢神。队伍返回城隍庙，重新入座。第三天“上山”，天晓时分，各路队伍抬龙神到城西北朵山（大石山），禳雹除灾，祈求丰收。中午下山，在西门外叉路口“扭佛爷”。下午返回城隍庙，黄昏出庙，各路队伍抬龙神回到本庙。三天中各地歌手跟着赛神活动，移走竞唱。入夜，城隍庙内外的歌声，彻夜不停。

岷县花儿会与临潭县大体一致，庙宇进香的活动基本一致。可见，此项民俗之所以成为当地人生活中的一件大事，并非因为它的艺术性，而是因为它与民间信仰的紧密关系。

2000 年 7 月 15 日，我们在青海省海东行署互助土族自治县丹麻乡东丹麻村，参加花儿会。在摊位拥挤、店铺如麻的小镇中心，有座戏台，台口左右的对联写为：“迎西部开发土乡儿女奔小康，向龙王献戏风调雨顺保平安”，横书：“丹麻乡物资交流大会”。“迎西部开发”的土族人，依然把自己的希望，寄托在熟悉的“龙王”身上。戏台边贴着哈拉

直沟乡业余秦腔剧团演出的广告。湖北三峡摇滚歌舞团、华夏矮星女子训蛇团，在河滩边的大桥附近，设篷演出。

丹麻大河的河床，约有十几米宽，原来水源充沛，现在只有中间部分水流如练，形成河床中间一条两三米宽的溪流。周围冲击成的河滩，称为“丹麻滩”，是聚会唱歌处。虽然溪流不大，但湍急清澈，消融暑气。坐在河滩中高低起伏沙包上的人，不时临河洗漱，惬意听歌。背后绵延无际、海拔3650米的拉基山，犹如绿色屏障，映衬着田野。由远而近，铺着地毯般的黄色油菜花。由近而远，飘着此起彼伏的花儿歌声。岸边的水红花、马莲花，以自然的姿态解释着花儿会的原始意义。不断传来扩音器中电声乐器的节奏，为古老的河边嬉戏，添上一层现代气息。

河边坐着一群唱歌的老年人。一位老头儿在唱长篇花儿《杨家将》，每当他唱完一个段落，一位老太太就尖声长叫。她底气十足，声若洪钟，引人侧目。两位戴着眼镜的老年男人正在对唱，气息微弱，与健康的老太太形成生命力的强烈反差。有位戴着蓝花头巾的老太太，一直在唱有关她丈夫的事，她的老伴儿去年去世。

小树林中布满临时搭起的围篷。塑料布围成的圆场中，男女青年手拿话筒，高唱花儿。扩音设备的音量很大。场地中坐着许多观众，数十个男女青年，围在门口，怯怯地围观。十几米外，另一围场中，两男一女在对唱，许多人掀起围篷观看，因为男的离女的太近，大家不免哧哧发笑。一簇簇人群，一方方歌场，遍布河岸的树林中。

由古代的“社祭”发展而来的庙会，渐渐脱离其载体“庙”，向文化娱乐和经济市场发展。“神”的色彩日益淡化，“人”的需求日益突出，甚至发展到脱离“庙”的载体，仅

留“庙会”之名，文化活动与宗教教义背道而驰的程度。庙会上的文化与经济互动互补，已成定式，有庙会就有集市。甘肃、青海的“花儿会”，就是源于庙会却渐渐背离庙会的典型表现。

中国民间信仰的复杂性，常常是西方宗教理论无法解释的，一个在庙会前面举行的仪式，竟完全演变为男女两性的寻爱活动。以拜神形式为内涵，以娱乐消遣为外延的民俗活动，已经成为民间大众的文化消费模式，既表现为信仰中的敬畏，也表现为积极乐观的生活态度。寺院逐渐成为生活场景中不平庸的中心意象，成为民众价值观中的图腾背景，也就会成为艺术活动的集聚中心，经过了历史岁月，庙会的空间中，装进了越来越多人的故事。朝山进香，降福驱邪，祈雨求子，所有的美好愿望，都与寺院前热闹的生活空间相联系，包括中国民间宗教中并不禁忌的男女交往。大型民俗交往中的放荡大胆、无法无天，是中国原始宗教中的男女娱乐的遗制，也是民间宗教无所不包、宽容大度的体现。原始习俗中允许男女在一年中的特定时间放纵一下的宽容，是封建统治者在管理体制中一直无法干预的空间之一，老百姓干脆把这习俗搬进庙会，使其合而为一。最重要的是，寺院僧侣，不但不干预世俗生活，反而为其大开方便之门，高高兴兴地把它请进庙会。世俗与神圣，融合一体，而中国人并不认为这是伤风败俗。一边烧香念佛，一边男女对唱；善男信女与痴男冤女，融为一体；诵经喊韵与打情骂俏，不分彼此。这种景观，只会发生在中国民间宗教的仪式场景中。这就是我们常在民间仪式中既可听到严肃音乐、也能听到世俗之乐的原因。

**（二）秧歌、阳歌、央歌**　秧歌是老百姓最熟悉的艺术

形式，因其品性喜俗好乐，似乎与信仰无关。但近年来的调查者们，开始从民间信仰的角度解读秧歌的原始意义了。这些细节是以前的研究所忽略的，或者说，因为意识形态的限制，是有意略而不谈或避而不谈的。如此介绍，当然不乏善意，甚至可能出于保护目的，尽量不把这一艺术品种与迷信活动联系起来，怕其被划入铲除之列从而在生活中消失。只谈艺术，不涉功能，是很长一段时间中的叙述模式。然而，历久成习，数十年过去后，这类见解，深入人心，秧歌原始的娱神含义，已经远离研究者的视线。随着传统的复兴，秧歌可以无所顾忌地表现本来面貌了，我们得以再见其原始含义。







秧歌源于"迎神赛社"，即傩的延伸。贵州、福建、安徽、浙江等地，大量发现"傩戏"、"地戏"、"藏戏"、"萨满"，这些被称为戏曲萌芽的民间歌舞和小戏，都源自巫术祭祀。由张明贵介绍，申飞雪、孟海平撰写的关于28星宿秧歌的论文谈道："秧歌"一词，似应重新讨论，但有一点可以肯定，陕北的"秧歌"不产生于插"秧"劳动。陕北水源匮乏，土地贫瘠，不能种稻，"秧歌"一词，肯定不适用称呼于此地的舞蹈。"阳歌"说有道理，与"三阳开泰"的"阳"相关。秧歌领队，手执旱伞，称为"伞头"，也称"日照"，与太阳崇拜相关。秧歌也可能产生于祭祀仪式中对神神的"央告"。"央告"的方式，就是歌唱，加上舞蹈，成为"央歌"。"迓鼓"说，也有一定道理，宋代社火中的"迓鼓"，歌舞中男人打鼓，因此称"迓鼓"（按方言发音，"迓鼓"近于"秧歌"）。值得特别一提的是，陕北佳县流行着一种由28个人组成的秧歌队，舞蹈中的队形，就是28星宿的图案。这一发现来自熟悉白云山道教舞蹈的道长张明贵，他

解释道：中国历史的规律是，分久必合，合久必分。由治到乱，由乱到治。乱到一定时候，玉皇大帝就派28宿天神下凡，治理九州。民间的28宿秧歌，就是人们在春节期间庆祝天神下凡、迎接太平景象的舞蹈。每一件道具，都有象征意义：扇子象征着"风"；腰鼓和小镲象征着"调"；太阳伞象征着"雨"；绸带象征着"顺"；合起来就是"风调雨顺"。西方舞蹈脚灵活，中国舞蹈手灵活，就是因为表演者手中的这些道具的作用。

解释历史的方法，常常因为意识的转变而具有了完全不同方式，两种相反的方式中，只有一种反映着事务本质，来自道教舞蹈的表演者，揭示出隐藏在秧歌中的原始本质或历史真相。只把道具看做表演手段，不去深究其原始含义的直白解释，歪曲了事务本质，是历史的假相。民间习俗与信仰紧密相连，习俗是信仰，也是生活，难分彼此。

从这样的角度，我们再来看看西北各地都有的社火。

府谷县的转九曲，由"放河灯"、"放朝灯"，渐渐发展到系列性的活动：龙灯、狮子、高跷、抬阁、挠阁、旱船、竹马、大头、拉碌碡、独龙杠、二鬼打架、哑老背妻、担灯、送闺女、太平车、霸王鞭；垒火龙、转九曲等。每年元宵节，旗帜各异，鼓乐相别。九曲社火也是其中之一。元宵之夜，人们扶老携幼，聚集灯游会场。九曲连环宫分为太阳宫、月亮宫。会场结秸为栏，布置彩灯360盏，灯用麻油点燃。入夜齐明，人影晃动，灯若星辰。唢呐乐队引领，人流涌入，肩负小儿的男人，手牵爱女的夫人，缓步前行，奔跑嬉戏，对面走来，相背而去，游转九曲。鞭炮齐鸣，唢呐声声，笑语阵阵，香烟缭绕，舒心快意。（《府谷县志》，1994：640）按当地人的解释：年三十是"鬼年"，初七是"人年"，

十五是"神年"。挂红灯生儿子，挂绿灯生女儿，所以摆灯阵时，偷红灯的习俗广为发扬。

**（三）甘肃省天水市街子乡的社火** 甘肃省天水市北道区钟部街子乡，位于街亭村，是全乡社火表演的中心。这里四面环山，东柯河的两条支流南河、北河，在此交汇，流入渭河。村中心由东西南北四街构成，过去每街建有一座门楼，现存东、西门楼。分上下两层，下层人行道，上层神楼。东门供文昌神，西门供观音菩萨。原南楼供火神，北楼供水龙王。东街东端的东山，称"爷山"，下设戏台。山腰平缓处建庙观崇福寺、杏林观，有凌霄殿（玉皇大帝）、大佛殿（佛祖）、城隍庙、娘娘庙（送子观音）、药王庙（孙思邈）。除城隍庙外，各庙毁于"文革"。80年代后，恢复凌霄殿、娘娘庙。

社火形式有马秧歌（骑马游行）、高台（信子）、抬杆子（信子）、长腿子（高跷）与晚间的"夜秧歌"。共同点是：选择戏剧中精彩有趣、矛盾冲突的情节，组成特定造型，沿街游行。戏剧人物，生旦净末丑，画脸谱，穿古装，持道具，摆固定姿势，举刀、持笔、端盘。每支秧歌队，称"一架秧歌"，前后配备鼓钹。每架秧歌扮一出故事，称"一转秧歌"。

按表演时间、地点、功能的差异，社火分三种：一是在正月初三下午，于各村内表演的"走纸秧歌"，用于敬祭祖先。每年除夕，为祖先"服纸"。即以黄纸（或白纸）包封纸钱，书写祖先姓氏及奉送时间和奉送者姓名，供于堂屋正面桌案。正月初三，家人于早晚焚香叩拜。初三下午，由男子将纸钱在祖坟焚烧，称"走纸"。"走纸秧歌"在走纸仪式的下午举行。马秧歌的内容主要是《八仙上寿》。

二是正月初三、十五之间（除初九、十五两天以外）任何一天表演的、地点在乡里固定村落之间的“转乡秧歌”。目的是联络乡村间关系，通常转于相互毗连且关系密切的村落之间。例如王家碾村的社火，转乡到同一行政村的黄家小山、神留沟、阳窝庄。一个村落接待别村社火，也要装扮社火回访。内容是《魁星点状元》等吉祥、喜庆故事。秧歌队服装鲜明、鼓钹响亮，被访村要组织青年男子在村口燃放鞭炮“接秧歌”，还要上前接替牵马，以示礼貌，并赠送礼物。

三是初九、十五在街上表演的、最隆重盛大、包括所有类型的秧歌。上述各类社火的表演场所，都在村落主要道路和广场上。无论哪个村落的表演，都须先到神庙，由会长焚烧香烛，叩拜神灵，在庙前表演，然后到村中表演。

为了展示一个村落的集体力量、技能、智能，每个社火队在内容选择、人物造型方面，都十分尽心。凌晨三四点，就开始忙碌，画脸谱、扎绑腿、穿服装。沿街巡游，相互竞争。俗语评价四街社火为：“东大街财大势大，北街里全然不怕，西街里挣扎一下，南街里就地趴下。”

春节期间邀请秦腔戏班，一旦有社火到达戏台，唱戏的演员便主动退回后台，戏班锣鼓与社火锣鼓，节奏相同，一起打击，直到表演完毕，再继续演戏。当地人解释，社火比戏剧古老，戏剧要让“自己的祖宗”。

装扮社火须连续三载，如不够三年，装扮者便要遭殃。“转乡秧歌”最前头的“一转”，必须照顾所到村落的好恶忌讳，否则将破坏两村关系。例如北坪村的社火走毛集寨村时，第一转内容是《拉潘洪》，当地方言“拉”是“抓”的意思，因毛集寨村的人多姓潘，惹恼了该村人。第二年，毛集寨村的社火走北坪村，第一转有意装扮《拉李良》，因为

北坪村人多姓李。结果双方打了起来，从此两村关系恶化。

"文革"中柳家坪村与南坪村因武斗结怨，从不互访。1983年，柳家坪村社火来到南坪村，第一转扮演《碧游宫请罪》（广成子向三老君请罪故事）。南坪村人感到对方诚意，于次日装扮《将相和》（廉颇、蔺相如故事）回访，两村和好如初。（杨利慧、安德明，1998，189－210）

可以看到，秧歌社火，决非仅仅是简单的歌舞欢聚。当然，那些具有特殊社区意义的细节曾被巧妙地掩盖着。曾经充分利用民间艺术形式的延安革命传统，为地方精英们保护自己的地方文化，提供了堂皇借口。"秧歌剧"的前车，为民间秧歌的后辙，提供了保护伞。所以，每年春节，西北城镇中的各个单位，出钱出力组织社火的活动，依然不辍。冬日的西北城镇，竟然如此丰饶。这些在艺术史中未被正确解释的沉默区域，终于在人类学家们记录全部图景时，慢慢揭示出背后的真实。

**（四）甘肃天水女娲信仰** 杨利慧利用民间依然鲜活的文化，而不是只用古代文献和考古资料研究女娲，为这一古老传说提供了现实的仪式图像。河南西华县、河北涉县、陕西骊山地区、山西洪洞县等地，都存留着女娲信仰。民众对为民造福、贡献牺牲的先贤人格，历史功绩，景仰怀念，加以神化，建以专祠敬祀。天水市东环城镇七里墩村大道上，新塑一尊人首蛇身的女娲像。1991年盛传当地将有地震，人们求神保佑，修女娲像，又在伏羲庙唱了20天大戏。秦安县位于天水北部，传说是伏羲、女娲故里，有"羲里娲乡"、"两皇故里"的美誉。清代北京的甘肃会馆曾有"羲黄故里，河岳根源"八字楹联，概括了大西北在中华文明史上肇源的特殊地位，当时天下瞩目，推为佳句（王继光、高

瑞，2001，111）。女娲生日在正月十五，过会时，庙前张灯结彩，各村表演马秧歌、高台、抬杆子、高跷等社火。与女娲庙遥遥相对的略阳剧场，应邀的天水市或秦安县的秦剧团，给女娲唱戏。附近张家川、清水县、秦安县城里的人们，纷纷前来上香进裱，表演秧歌。其时，秦腔高唱，锣鼓喧天。

当地崇拜的地方神，称为"三圣母"、"三爷"，尊崇礼祀的仪式，举行于农历七月十二到十五。传闻三圣母由女娲转世。虽然女娲补天，但不直接管理一方土地，在民间信仰中的至尊地位，远不及管理这方地域的三圣母。她从与女娲分庭抗礼，直至渐至取而代之。将地方神祇与女娲攀结亲缘，不过是藉以表明身世不凡而已。（杨利慧，1998，211－230）

**（五）闸山** 甘肃省东南部天水地区的以禳除霈雨（当地对冰雹的俗称）为目的的民间信仰活动，通常包括驱除虫灾的"送仔坊"仪式。"闸"在方言中既有杜塞、关闭之意，又有通过宗教手段压灾、避邪之意。"闸山"指后一意义。此俗始于清末，1949年后中断，80年代恢复。

天水居渭河上游，陇山山脉，处于暖温的半湿润半干旱气候的过渡带，因地貌复杂，纵横交错的梁峁沟壑，使气候变化较大，干旱、冰雹、阴雨连绵等自然灾害，时常威胁当地的农业生产。此地的主要作物是小麦、玉米、黄豆。云山梁地区的闸山活动在农历四月举行。小麦开始吐穗，霈雨开始出现，麦蚜为主的病虫害处于多发期。闸山在农活的间隙中进行。

时间由会长商议决定，一般定在四月上、中旬，王家窑闸山固定于四月十五。会长邀请师公主持仪式。方神是负责

一方各种事务的神祇，庙设在较大的老村中，每逢闸山，同方各村轮流从庙中请神像，回村敬奉。云山村与杨吴家村一方，方神为高皇太子龙王爷，赵家窝驮村与王家窑村一方，则为九江八河五湖四海行雨龙王。方神负责疾病、财运、婚姻等各种事务，闸山只是其多项职能之一。

仪式如下：请神。清晨在方神案前，设各路主要神祇牌位，以黄纸书就，粘贴竹签，插于木香炉中。会长向神案献茶酒、燃香烛，师公唱《请神经》。师公手持羊皮鼓，边敲边唱。敲鼓时不断摇动鼓下手柄所悬的铁环，使节奏响亮。师公属“神教”，包容儒、释、道。《请神经》的内容，以佛、道、儒、神为序，邀请各教神祇和地方神，同来聚会，帮助本地闸山，驱除害虫。

抬“爷”上山。“爷”是当地对神的称呼。会长指挥男青年，抬木制雕像，打着各种旗子及威武牌，从山神庙请出山神牌位、画像，一路向山顶奔跑，气氛热烈。师公相随，敲击太平鼓，晃动鼓把铁环，为众加油。主山位于村落上方，与依山背风而建的村庄走向处于一条直线。每村都有主山，人们认为它与村落的风水、命脉有很大关系。阴阳先生解释，其来历是由先人沿龙脉走向，择好风水建村后形成。龙脉顿歇的地方在山头处，那是先人所留。

请神、跳神。用土堆起一个坟状土丘，那是主山象征，也是闸山施法处，被称为“山”。方神与山神像和牌位面向西北，安放丘旁。以土堆为中心，在东南西北中，插青、红、白、黑、黄色三角纸旗。分写谶语，如“东方青龙大将军止定妖雨远行大吉”。师公唱《请神经》，向神“要卦”。卦写在长约五寸木制八面棱柱上。师公将卦置于羊皮鼓上，斜侧鼓身，用鼓槌连续轻震鼓面，使卦滚落在旁边一人托着

的香盘中，待其静止，卦面上的内容就是神的旨意了。

师公跳“网子神”，头戴细绳编成的网套（称“网子”），扎一根三尺长黄布，身穿红袍，腰系红裙，边击鼓边舞蹈。舞蹈中几次更换道具，先把鼓交给参加者敲打，拿一朵纸扎白花，不时在神像面部扫过。据说这是同“爷”玩耍，“爷”很喜欢。师公分别拿钺斧在额头、小刀在手臂，做砍划动作，口念《请神经》。

赶山、埋山。师公提起准备好的红色公鸡，在神像前一晃，转身小跑，抬“爷”人抬起神像随后赶来。师公按东、南、西、北、中五方，依次在五色旗旁停留，向鸡口喂几粒五谷粮食，掐破鸡冠，涂血于旗，顺次高呼：“东方青龙大将军止定妖雨远行大吉啦。”众人随声附和：“远行大吉啦。”此称“赶山”。师公继续紧行，抬“爷”者跟随其后。师公拧断鸡头，背朝西北方向，把鸡抛向身后。其他人以鸡血涂于旗上，叫“虫蝗旗”。最后是“埋山”。即在挖开的“山”中，师公放入四只狗爪、一个猫头、口衔五谷的鸡头，鸡嘴正对山口方向，连同五雷碗，一齐埋入。将书写神名的柳木桩，钉入土堆里。将东西南北四方纸旗，插在土堆上。焚烧白幡及“九天应元雷声普化天尊”神牌。师公与众人高喊“年年稳闸了”、“清吉平安了”。仪式结束。（安德明，1998，1－22）

我们看到，主持仪式的师公，一旦具有了特殊身份，就再不是自己的本来面目了，从一个普通人完成了向一个角色的转变。这一转变具有革命性，这个不再是自己身份的人，开始用另一套语言说话，甚至开始用另一种语调说话，不管是方神的声音还是天尊的召唤，有一点是肯定的：这声音不再属于他自己。为了吸引人的注意，这声调不能再像平日的

语气那样平淡无奇，必须略事夸张，渐成抑扬顿挫，到达一定程度后，就演变为韵腔，再往前走一步，就成了唱腔。于是乎，戏曲艺术，就渐渐脱胎，呼之欲出了。当做戏性质的巫术活动徘徊在仪式虚拟与生活真实之间，当扮演师公与崇拜偶像在山上集于一身、难分彼此时，艺术便瓜熟蒂落了。

涂尔干（Duekheim）写道："表现仪式与集体娱乐如此密切，以致于人们在从仪式过渡到娱乐的过程中，并没有产生丝毫隔膜之感。""这些仪式正处在圣俗两界的分界线上。""游戏以及艺术的主要形式好像都是从宗教发展而来的，长期以来，它们始终保留着宗教的特点。现在，我们知道其中的原因了：这是因为，尽管膜拜活动起初另有目的，但对人类来说它毕竟是一种娱乐。宗教之所以扮演这个角色，既非出自偶然的妄为，也非出自巧逢的良机，而是宗教本质的必然产物。尽管我们已经确证，宗教思想与虚构体系是完全不同的两码事，只有当宗教将现实变形以后，现实才能以相应的宗教形式表达出来。在客观社会与象征地表达社会的神圣事务之间，存在着相当大的距离。虽然构成宗教的原始材料是人们真正感觉到的印象，但是这些印象必然要被诠释和阐释，要被改头换面，直到不可辨认为止。所以说，宗教事务的世界在部分上是想象的世界，尽管只是在外在形式上才可以想象，但这个世界因此就非常适合于心灵的自由创造。不仅如此，既然用来创造这个世界的智识力总是显得狂热炽烈、躁动不安，那么我们单纯凭借合适的符号来表达现实的做法，就不足以耗尽这些力量。一般说来，总会有些剩余的力，可以来制作某些附加的、多余的奢侈品，这便是艺术作品。"（Durkheim. E，1915，500－501）

仪式社火，起于娱神，渐来娱人。当村落中的成年男性，聚集一地，为社区的五谷丰登、祛邪消灾而祈请时，的确没有想到，他们请来的师公、方神，顺理成章地演变为日后舞台上的演员。这无意中创造的艺术品种，依然展现在草莽小民的社仪中。远古时，他们仿扮百兽，围社而舞，因为等级制的禁锢，他们曾被逐出社坛，远离祭仪，当他们再一次走回社坛，却为人类的生活带来丰厚的礼品——戏曲。不过，历史已经慢腾腾地走过千余年。

**（六）笙管乐种——西安鼓乐** 其实，许多地区不同类型的民间音乐组织，都是各地岁时节日和礼俗仪式的主持者，只是对它们在仪式中起到的作用，往往不在我们叙述的模式之内。现在应当把这些散布民间的音乐活动，与宫廷维持的鼓吹仪仗、与寺院供养的艺僧制度，连接起来。

西安鼓乐是西北地区最著名、也是全国最著名的地方乐种。原本在民间称为“乐器”、“细乐”，乐社称为“乐器社”、“细乐社”，或“香会”、“水会”。20世纪50年代后被新音乐工作者称为“西安鼓乐”、“长安古乐”。主要流行在以西安为中心的终南山麓一带的长安县、周至县、蓝田县等地。据1952年的调查，留存手抄谱本约有100余本，最早的抄本《鼓段、湛、小曲本俱全》，抄于清代康熙二十八年（1689），另外的较早的是雍正九年（1731）城隍庙的无题记抄本。西安城内曾有20多个乐班，分为僧、道、俗三大流派。其中道教乐社主要有城隍庙、迎祥观、清寿堂、福寿堂、五福堂等；僧派乐社主要有太阳庙、西仓（永丰乐社）、东仓、显密寺、三义庙、布政寺、按察司、大吉昌、香米圆等；俗派乐社有长安县何家营、皇甫村、南王台、蓝田县水陆庵、田家村、白道峪，周至县仙游寺、南集贤、豆村、司

竹等。演奏者分为寺院道观内的鼓乐社和民间的乐器社。可见其传承渠道，来自寺院道观。

乐社多演奏于春节冬闲、夏秋之季（农历五月至七月）的集会、庙会上。如农历六月初一在终南山南五台山古会、六月二十日的小五台古会、西安市西五台古会。此时正值农事间隙，百姓朝山进香，禳灾祈福。鼓乐就是朝拜仪式中奉献神祇的主要手段之一。另外丧葬、祈雨，也是鼓乐参加的重要仪式。祈祷中表达的意愿，属于超验范畴，也只能以超验的音乐传至神祇的所辖之域。恍若蜉蝣的人生，就消融在那乐声中。

西安鼓乐的演奏形式分坐乐与行乐两种，两者在演奏形式、乐队编制、乐曲结构、演奏风格以及运用场合等方面，都有较明显的差别。坐乐时，演奏者围坐在一张长方形的大案周围，乐器有主奏的笛子，配以笙、管。鼓有坐鼓、战鼓、乐鼓、独鼓四种，大铙、小铙、大钹、小钹、大锣、马锣、铛子、星星、梆子等打击乐器。坐乐主要演奏乐曲与鼓段相结合的多乐章大型套曲，各类套曲均有固定的结构。坐乐套曲的结构，分为花鼓段坐乐套曲和八拍鼓段坐乐套曲。僧、道、俗三个流派的套曲曲式结构模式分别以《花鼓段坐乐全套》(《六调坐乐全套》)、《尺调双云锣八拍坐乐全套》、《尺调坐乐全套》为典型代表曲目。

行乐在街上行进和庙会场合演奏，分两种类型，一种叫“同乐鼓”(又称“高把子”)，因其特有的乐器高把子鼓而得名，吹奏乐器有笛、笙、管，打击乐器有高把鼓、小吊锣、铰子和贡锣。节奏平稳徐缓，风格典雅，多由僧道乐社演奏。另一种称“乱八仙”(又称“单面鼓”)，乐器有笛、笙、管、引锣、方匣子、单面鼓、铰子、手梆子八种乐器，演奏

中的高把子鼓，更为灵活。曲目广泛，风格悠扬明快，代表曲目有《铜鼓》《玉娇枝》《一节子路曲》《四合金钱》。

念词是僧道俗乐班在庙会上进香时的声乐曲目，结构由执佛令者（或鼓手）“开赞”，咏唱五言、七言赞词，即开始演唱。伴奏形式以笛、笙、管、单面鼓、引锣、铰子、手梆子乐器相随，另一种以鼓、引锣、马锣、钹、碰铃、木鱼伴奏。曲目有《终南山》《城隍高调》《五供养》《三皈依》等。

**（七）“察回”音乐** 流行于陕西省的宝鸡、凤翔、岐山和宝鸡市渭滨区，民间称为“茶会”、“查回”。因为地形复杂，农业收成向无保障，当地人组织起来，在附近灵山、北山、玄武山、太白山，祭神祈雨，“察回”便是用于祈雨、庙会、迎神场合中的祭祀性鼓吹乐，因仪式的仪仗队伍中擎着象征诸神巡回察访的“察回”牌子，因而得名。祈雨仪式一般在农历正月和七月举行，以5-10个村为一单元，轮流主办。仪仗阵容为：两队撅把炮（朝天铳），每队10人；两人抡六眼槌；24面龙凤旗；鼓吹乐队，前管乐，后打击乐；全堂执事两队，手举“察”、“回”、“肃静”、“回避”牌子；后跟刀枪戟旌；万民伞一顶；黑虎旗二面；神轿多顶，每顶轿后有一旗，上写轿内神的身份；锣鼓队。队伍庞大，仪仗庄严。浩浩荡荡，缓步前行。行进中，各村沿途设香案，燃放鞭炮，迎接神灵下凡巡察，压邪降妖，以求风调雨顺。

据《宝鸡县志》记载，清代乾隆年间是“察回”音乐的繁盛期，各班社多达40余人，传统曲目70多首。宝鸡县阳平乡姜马村老艺人姜世英说，此种音乐在该村已流传了六七代人，他家保存的乾隆二十二年（1757）以来记载“察回演出日志”，虽然仅记载着举办仪式的帐目分红之事，但可证

仪式早在200年前已经盛行。民国十八年（1929），关中饥馑，“寮回”仪式一蹶不振，现已濒临消亡。80年代，仅有的姜马村乐班尚在活动，但活动场合、内容形式，与往日相比，已经全然不同。乐班以在丧葬礼俗和年节喜事中唱道情为主，“寮回”音乐仅仅作为乐班的副品，穿插在道情的间隙中。唯一健在的老艺人姜昆（生于1913年）传授的曲牌，也仅有《罗江怨》《高调罗江怨》《路曲》《钉缸》《花套将》《十八腔》《风搅雪》《征东》《上下轮》。

“寮回”音乐原来分行乐、坐乐两种，乐器有笛子、云锣、板鼓、乳锣、中钹、碰铃。笛子是民间流行的匀孔笛，常用调口do，sol两种。音乐结构均是“穿靴戴帽”，正曲前有“开板谱”《八板》，后有“箭环”《割韭菜》和“落板谱”《八板》，一前一后的“帽”与“靴”，每套乐曲相同，中间正曲，则各不相同。从“帽”进入正曲，转入下五度调（《征东》的调转，推到“靴”的部分），每套乐曲的结构完全相同。正曲采用集曲式，常常摘取多首乐曲的部分曲调，集成一首新曲。宝鸡市渭滨区高山村的“寮回”音乐，则不“穿靴戴帽”，以单牌子曲为主。乐曲的旋律，进行平稳，速度也无太大变化。（《中国民族民间器乐集成·陕西卷》）

## 四 说书人的心愿

陕北说书艺人，是个异常活跃的艺术群体，那些双目残疾的盲艺人，迅速地到达一个村庄，然后又以同样的速度飘向另一个庙会，一年到头，出外巡游的时间远远多于明眼人离开家乡的时间。他们的活动似乎是十分世俗的，但新的调查让我们了解到，说书艺人赶庙会，一定聚集三皇庙，开辟

书场，一定悬挂“天地三界、十方万神”像。他们说书的目的，远比我们想象的复杂。佳县白云山庙会期间，我们遇到数名说书艺人。子洲清安会（子洲县、清涧县、安塞）的会头介绍道：“来此说书的人，不一定要钱，可能是还愿。”我们果然遇到了一位不要钱、只为还愿的说书人。



**（一）许文功** 1948年生，清涧县杨家元子镇三庄沟村人，明眼说书艺人。他说：我17岁开始跟姑舅学习说“琵琶书”。琵琶横抱，用绳子托着弹奏。后来觉得琵琶音量小，招揽人少，改弹三弦。小时候害胃病，持续12年，父亲来白云山办事，向神神许愿，果然病就好了。自从庙会恢复后，为了敬真武大神，我年年来此还愿，目的就是为了脱灾免难。父亲是劳动模范，在此当过子洲清安会会长。我没有参加过县里组织的说书艺人训练班，没学说新书。“文革”期间，在农村还是偷偷地说书，老百姓爱听，保护我。

许文功高大魁梧，声音洪亮，端坐在一个木箱上，腿的外面，绑着拍板，手弹三弦。与穿着脏兮兮棉袄的农民相比，他的整洁服装，多少透出几分艺术家的气质。子洲清安会的排窑，相互贯通，窑窑相联，没有遮挡。男的住在主窑的一侧，女的住在另一侧，只有大门所在的窑洞，尚无铺盖。所以，约有30多人，聚集在此，盘坐草席，听许文功说《瓦岗寨》。荧荧烛光中，暂时忘记生计和农活儿，席地而坐的农民们，是真正欣赏说书艺术那纯朴魅力的听众。农民——这个占中国人口百分之八十以上的社会阶层，在旧时代，大部分人不能阅读。阅读文字，不是农民文化的主要传统。因此，他们就成为说书艺术的忠实听众，对生活区域中地方性知识（local knowledge）的了解，也是通过说书艺人之口，接受认同，这是说书在民间流行的重要原因之一。榆林

市镇川镇是当地的小商品集散地，出售音像制品的老板说，这里每年销售的陕北说书磁带，可达数万盘。

闻着地铺上发出的干草的清香，看着老百姓专注甚至有点甜蜜的表情，以及每当说到欢快处，抽烟的男人们，轻弹着烟灰，报以会心一笑时的陶醉，令我们自己也骤然单纯起来。故事并不新鲜，那些古老的故事以及像花边一样缀在老套情节上的一连串笑料，不断激发出听众的热烈反响。窑洞中的电灯，昏暗如豆。说书艺人的声腔，飘在白云山寂静的沉夜中。

许文功艺术精到，用不同的声调，表现着各具性格的人物和矛盾冲突中交织的复杂感情。“一台大戏一人装，男女老幼多种腔”。（胡孟祥，1989：73）民间音乐在世代相传的演出实践中，就是经过无数像他一样的艺人加工，口耳相传。这些优秀的曲师、琴师，使说书艺术具有了极高的专业水准。许文功为人通达，谈史论今，宽宏大量，表现出一个普通中国农民对待世界的看法。这位常年讲述历史的艺人，胸怀也像他讲述的历史人物一样，或许，这是说书艺人在自己创造的艺术中潜移默化接受教育而后生成的气度。

按照传统，陕西说书艺人都随身携带一幅排列着诸神的红布，那是说书艺人供奉的神位。演唱时，红布悬挂在窑洞门口，前面摆放一张很小的供桌，上置香炉，内插三根燃香，香炉两侧，放有两根点燃的红蜡烛。演唱过程中，不时有老人，到神位前烧纸，跪下磕头。这一行为，或许混杂着对神仙的敬畏与对艺术的尊敬。红布所列神位如下：

俸　　　　　　请

报本家温丁牛送催本三药真三三王天玉如三南关圣真山大眼马水门灶收
愿家宅　公公生生方圣王武皇教母地皇来元海圣母年神地光王草　　愿
灵土六神仁菩　二　龙母真祖帝圣娘三大古老观帝娘太　二　菩特大神神灵
童神神　神萨　位　王娘君师君主娘界帝佛祖世君娘岁　位　萨君王　　神
娘　　三　十　三　音
世　方　世　菩
过　万　·　萨
往　灵　切
诸　真　佛
神　宰　祖
之之之之之之之之之之之之之之之之之之之之之之之之之之之之之之之
神神神神神神神神神神神神神神神神神神神神神神神神神神神神神神神
位位位位位位位位位位位位位位位位位位位位位位位位位位位位位位位

许文功把红布上的神神，各自主管什么，流利地解释了一遍，他的记忆力和口若悬河般的速度，甚至令我们忘记了记录，即使记录，也难以跟上他的速度。他解释道：“报愿灵童”，是上“报愿”的灵童。“收愿灵童”，就是接“受（收）愿”的灵童。“真年太岁”专门负责“打窑”等等。我们可在红布上发现民间生活中需要的各位神祇，他们相互包容，和平共处。神灵世界的平等，应该是原始平等社会关系在神灵世界中的反映。佛道诸神以及儒家奠定的圣贤崇拜思想，都在民间不断地沉积下来。道儒同驾，信仰多神，并不断地造出新神，使一个地区的崇拜对象变得极为庞杂。民间信仰中的强烈地域性、行业性，都十分典型地反映在说书艺人供奉的这幅神像上。

许文功怀着敬畏，从他多病的童年走进庙会，那里寄托

着他最深邃的信念，无以言喻的感恩，对神秘命运安排的服从。站在白云山头，面对辽阔的黄河河滩，他手中的三弦，弹出了一个说书艺人的祈祷……

**（二）半盲艺人何光武** 米脂县姬家石沟龙王庙的开光仪式上，山西省太原市南郊晋剧团在上演《审冠珠》《审陈琳》《卷席筒》。一日三场，戏台前约有百多位村民。村庄与庙，紧靠无定河，新建的铁路，从山坡下沿无定河通向榆林。据说2001年10月，穿过榆林由西安到大同的火车就要通车了。小山庄中安安静静听戏的时光，将被隆隆的火车打断，传统的屏障，再也挡不住现代化的进程。

半盲说书艺人何光武，70岁，米脂县十里铺乡冯庄人。他说：15岁眼睛生病，开始变盲，丧失劳动能力，加之父亲去世，母亲和姐姐让我于17岁时开始学说书。三弦从横山县购买，并配备"醒木"、"马扎子"等道具。师傅来自子洲县，学习三年。第一本学的是《还乡记》，第二本《对贤记》，后来学了《精忠记》《观灯记》《借灯记》《相国寺记》《西游记》《连环计》《华山记》《摇钱记》《神户记》《双彩记》等。开始说书时，雇一个引路人领着，几十年跑下来，路熟了，不用人引路。1955年参加绥德地区（原来的行政区划）文化馆组织的"盲艺人训练班"（35人），学习两月。1964年，在米脂县文化馆"盲艺人训练班"学习45天。在绥德，跟韩起祥（叫他韩爷、韩主任）学习新剧目《王贵与李香香》《李双双》《抗美援朝》《破巫神》（现在已不说《破巫神》，那是骂神神）。绥德发给毕业证，米脂发给宣传证（上写学习的年、月、日，宣传部长的签名，师傅韩起祥的名字，特此证明等）。有了这个证，各村都需接待，帮着找住处，发给粮票和工资，招集人听书。开始时，说一本书，

挣8斤小米。后来，一本书2元钱。现在一本书，两小时20元。

"文革"前说老书多，"文革"时说新书多，现在又是说老书。1964年说计划生育，《三大纪律八项注意》。现在有人请，依然说书。庙会、家人出远门，小孩开锁、结婚、暖窑、参军、毛驴子不吃料，都请"平安书"。

弹起三弦定起音，男女观众一身轻。

男女老少都坐下，说得不好请批评。

一般是先说一段新书，再说一本老书。讽刺社会的，影响不好，反对话，不要说。发丧人家，写个牌位，把祖先的姓氏、生辰年月告诉我，就按这些即兴编词。开春种地，求财神照应，以及为甚为甚，随机应变，词没有定死。也说请神、安神、送神。不过请神不能随便说。开始说书，都是吉庆话。如祈雨，就唱"三天下个沟满濠"。

二十里地范围内，我有名气。但没收徒弟。延长、保安一带，说琵琶书的人多，山西的女的说书多。按传统说法，女人不敬神，不让女的说书。近五六年，子洲县一带，三四个人一起说书的形式多起来。一个三弦、一个笛子、一女三男。原来睁眼人不让说书，因为你是睁眼人，什么都能干。

采访在离庙会不远的一户人家的窑洞中，大概这里是接待演员的地方（演完戏的演员们陆续到这里吃饭），人多嘴杂，许多人怂恿何光武向我们要钱，他的态度也马上转变，说道："人情不能太薄，应该付出代价。"因为何光武晚上答应一家人算卦，只能用车接他回十里铺乡冯庄的家录音。恰巧，家中无人，他没有钥匙，就自己到村中找老伴儿。可见其视力，尚能应付生活。何21岁时结婚，婚姻由家庭包办。老伴儿说："娘家离此二里路，当时不让我见这个老汉。结

婚后，才知道嫁了个盲人。”但从老太太的语气上看，她为老伴儿的本事颇为自豪。“盲人一般难于娶妻，只有盲艺人可以娶妻，这说明在经济上，盲艺人仍然是个富裕的行当。”（郭于华，1999：125）

他的三弦上贴着“出门见喜，贵人扶持”的红字条，也保留着写着佛爷、娘娘、天地三界、十方万神的红布。

“七十二位主神都来参，全家老少都平安。”

面对说书艺人出口成章的能力，应该了解，这种能力背后的，并非全是功夫，还有技巧。普洛普（Vladimir Propp，1895 – 1970）分析俄国民间故事的方法，启发我们寻找这种思维的规律。他指出：民间故事在分类和组织时，变化的是登场的人物，行为功能却都没有多大变化。“按照故事中的人物的功能来研究民间故事”的基点出发，“与大量的人物相比，功能的数量少得惊人。这一事实说明了民间故事的双重特性：它既是多样态的，丰富多彩的，又是统一样态的，重复发生的。”“从一组拥有近似造型的100个故事中，努力抽取一个原始故事的结构。这个原始故事的31个功能包括了在这整组故事中的全部结构可能性。”普洛普实际上为民间口传文化，制定出一部语法和句法，其中的程序套路、情节排列、故事组合，非常相似。（许子东，1999）审视“书匠的口，无量的斗，要说多少肚都有”的套路，遇到的就是叙述模式发生场景的仪式的制约。他们在生活范围中遇到的仪式，基本可以归为几类：老人做寿、儿童开锁、节日庙会等。事件开始，采用相同的开场白，祝愿主家的吉庆话，连套而出，一般不会超出常规要求。所谓“平安书”，就是吉祥如意，广报平安。有了这一主题，相关话语，也就应运而生，相应词语，也就连珠排出。

表演中的音乐功能，其实并不重要。在实际生活中听说书时，会把音乐的艺术功能看得较淡了。我们为了音乐而研究说书，并因为自己的目的而过分看重音乐，其实它在说书艺人的表演中，并非特别重要。它仅是一种载体，表演过程中旋律的单调和乐句的不断重复，整体结构中没有高潮安排的松散，一闻便知。但这些艺术上的弱点，无人注意。听众最关心的是情节的发展、情感的纠葛。让说书类音乐充满好听的音调，似乎是过于苛求了。有个调子，无非是让人觉得生动而已，其间的变化已退居次要位置。

但是，因为音调走势，音乐给记忆与思维的提示功能，则十分明显。初访何光武，他时常在脱口而出的唱词中停顿，当他拿起三弦演唱时，则毫无窒碍。他说："一弹三弦都记起，不弹三弦就忘词。"为艺人们录音时（《三女拜寿》《三个女婿比本领》），常常发现，确乎如此。弹起三弦，语言流畅，放下乐器，记忆中断，是音乐家们都有的体会，对于连篇累牍、记忆大量唱词的说书人来说，音乐就是不能或缺的了。乐器弹拨中的节奏余地，具有缓解记忆紧张度的时间量。我们无意通过说书来做思维研究，也不想将说书中音乐叙事的模式作为特殊的艺术规律讨论，虽然这些在民间口传艺术史中具有重要意义。

## 结　语

20世纪90年代，学者们借鉴西方二元论经济结构理论，提出中国二元社会结构概念，指出城市社会与乡村社会并存，以及由于各种制度造成的两种社会的差距和分离局面。学者们指出"二元社会结构是中国国情的根本特征"

(郭书田、刘纯彬，1990：5)。这一概念概括了中国社会的现状，得到广泛认同。城市文化与乡村风俗存在的巨大差异，是研究民间社会必须时时谨记的。这种不同，使我们得以在全球化（globalization）与本土化（indigenization）两股趋向的强烈反差中，发现在城市文化中业已消失、在乡村社会依然持续的传统与仪式。诚如近些年人类学在长足挥进乡村、取得了大量调查硕果所证明的那样，这是一片广阔的视野，一个又一个大宝藏。

上述这些相距甚远的仪式，虽然各具不同特色，至少在社会接受形式上保持了一个共同特征：以中国最古老的艺术形式构成仪式过程。仪式假借大众参与之便，在社会与个体的冲突中把源自这一社会机体的不公，化为乌有。仪式中的音乐，成功地负载了信众对信念的幻想，转化了民众对现实的焦虑，并以充分的喜剧性调解着社会关系。音乐唤起安定平静，使社区仪式成为人伦沟通和家族共聚的和谐场景。国家意识和正统道德，通过仪式人主基层社会的强势特权，也被自然接受，并由地方组织，推进、精细化了这一过程。

从这些仪式中不难发现，音乐并非如现代人所认为的那样，是种纯粹的艺术行为，而是关系着一个地方的乡民们生存实利的社会行为，甚至是关系着一方民众的实际生活的生产行为（如祈雨仪式)。离开民间的信仰仪式，音乐的功能，就无从理解。而只有把音乐放在它所生发着特殊功能的环境中，才能理解中国音乐文化负载的沉重含量。这就是仪式音乐在社会生活中发挥的最大功能，也是我们不想沿袭、抄袭已往的叙述，宁愿写一些也许尚不成熟但具有独特视角的文章的原因。

## 参考文献（以出版时间为序）：


乌丙安：《中国民俗学》，沈阳：辽宁大学出版社，1985年。

雪犁、柯杨编选：《西北花儿精选》，西宁：青海人民出版社，1987年。

胡孟祥：《韩起祥评传》，北京：中国民间文艺出版社，1989年。

丁世良、赵放主编：《中国地方志民俗资料汇编·西北卷》，北京：北京图书馆出版社，1989年。第4页、第11页、第14页。

《青海略影》，北京：人民日报出版社，1990年。

郭书田、刘纯彬等：《失衡的中国》，石家庄：河北人民出版社，1990年。

赵世喻、周尚意：《中国文化地理概说》，太原：山西教育出版社，1991年。

罗艺峰：《中国西部音乐论》，西宁：青海人民出版社，1991年。

李亦园：《文化的图像》，台北：允晨文化实业股份有限公司，1992年，下卷。

《中国民族民间器乐集成·陕西卷》，中国ISBN中心出版，ISBN 7-103-01035-8/J.1036，1992年。

府谷县志编辑委员会：《府谷县志》，西安：陕西人民出版社，1994年。

罗竹风主编：《人、社会、宗教》，上海：上海社会科学院出版社，1995年。

汪毅夫：《客家民间信仰》，福州：福建教育出版社，1995年。

安德明：《天水北部地区的闸山习俗》，台湾：《民俗曲艺》，第112期，1998年。

杨利慧、安德明：《街子乡的社火》，台湾：《民俗曲艺》，第115期，1998年。

杨利慧：《甘肃天水地区的女娲信仰》，台湾：《民俗曲艺》，第111期，1998年。

陈子艾:《当代民间宗教信仰的特点与功能》,《客家研究辑刊》1998年,第1、2期。

郭于华:《民间社会与仪式国家》,北京:《读书》1999年第9期。

袁静芳、李世斌、申飞雪:《陕西省佳县白云观道教音乐》,台湾:新文丰出版公司,1999年。

许子东:《叙述"文革"》,北京:《读书》,1999年第9期。

周吉:《伊斯兰教礼仪音乐》,台湾:新文丰出版公司,1999年。

曹锦清:《黄河边的中国》,上海:上海文艺出版社,2000年。

郭于华主编:《仪式与社会变迁》,北京:社会科学文献出版社,2000年。

王继光、高瑞:《〈中国西部开发人物志〉序》,《西北民族研究》,2001年第三期。

柯杨:《听众的参与和民间歌手的才能——兼论洮岷花儿对唱中的环境因素》,《民俗研究》,2001年第二期。

费孝通:《中国与美国》,北京:三联出版社。

Emile, Durkheim, *The Elementary Forms of the Religious Life*, New York: The Free Press. 爱弥尔·涂尔干:《宗教生活的基本形式》,渠东、汲喆译,原著发表于1912年。上海:上海人民出版社,1999年。

Geertz, Clifford, *The Interpretation of Cultures*; *Selected Essays*. New York: Basic Books, 1973. *Local Knowledge*: *Further Essays in Interpretive Anthropology*, New York: Basic Book. 1983. 克利福德·吉尔兹:《地方性知识——阐释人类学论文集》,王海龙、张家瑄译。北京:中央编译出版社,2000年。

Turner, Victor, *The Forest of Symbols*: *Aspects of Ndembu Ritual*, New York: Cornell University Press. 1967.

A. Boak barnett, *China's Far West Four Decades of Change*. 鲍大可:《中国西部四十年》,孙英春等译,北京:东方出版社,1998年。

本文是香港中文大学音乐系曹本冶教授主持的《中国传统仪式音乐研究计划》的研究项目之一，实地考察与材料收集，都得到这一计划的经费资助，特此致谢。

完稿于香港沙田，崇基学院许让成楼

# 西 阳 行

银色大鸟，逆着东西倾斜的地势，飞向西部。飞机侧转机翼，眺望形势，山如块，溪如带，人如豆，舟如寸。鸟瞰川渝，自然感叹，现代化的交通工具，已使“蜀道难”的畏惧，部分地成为历史记忆。然而，从重庆机场到酉阳县城，七个小时的汽车颠簸，就把刚刚抛在飞机上的历史记忆，恢复如昔。汽车盘山东入，时而下临绝壑，时而上越虹桥。隧道飞栈，接目而来。隧道逼山开道，铲平了一座座昔日需要绕上一天才能翻越的梗阻。机械地数着隧道，竟然穿过了长短不一的 56 个。下车时，揉揉酸痛的屁股——它比因为现代化而闲下来的双腿，更真切地体会到了“蜀道难”的滋味。

重庆市酉阳土家族苗族自治县，位于渝、鄂、湘、黔四省市的交会处，全县面积 5158．47 平方公里，是重庆市面积最大、聚居少数民族最多的县。县辖 39 个镇，人口 73

万。汉高祖五年（公元前202年）已建制，为武陵郡13个属县之一，已有两千多年的历史。汉代的县址，位于湖南省永顺县南部酉水和猛洞河会合口的王村（电影《芙蓉镇》拍摄地），后随朝代更迭，县州建制，屡撤屡建，屡扩屡萎。由于有了被誉为"黄金水道"的乌江航运，和发源于湖北省宣恩县将军山（属沅江水系）贯穿于土家族人生活区域的酉水，这里的交通，就比无江无河盘旋串连的山区，通达朗放，因而，文化上也就具有了更加开放的胸襟，杂居于此的诸多民族，就是这一开放性的体现。1983年11月"酉阳土家族苗族自治县"正式设建，县址迁至钟多镇。被土家族人称为"母亲河"的碧蓝酉水，为"酉阳"的县名，"点"上一"睛"清亮的色泽。

**<一>民歌大赛中的感悟** 2002年1月1日，新年第一天的上午，我们被邀参加"酉阳土家族、苗族自治县首届'桃花源杯'民歌大赛"。主办单位县委、县政府，承办单位县民族宗教局、县旅游局、县文体局。自打延安时期采用民歌作为宣传手段以来，民歌作为一种在舞台上最常见、最简便的表演形式，曾经风风火火了许多年，一首民歌的流传便意味着弘扬一方地域知名度的奇特效果，着实令许多默默无闻的地方文化部门羡慕不已，但随着文化娱乐形式的多样化，民歌的扬名效力，开始沉寂，而酉阳的文化干部仍然执着地想挑选一首当地最有代表性的民歌，让它像当年的那批陕北民歌一样，把酉阳唱得天下无人不晓。这次民歌大赛的初衷，就是这种努力的行为之一。政府官员介绍道："人民公社时期"曾举办过多次大型歌会，现在土地分产到户，已经很少再举办歌唱聚会了，这次举办的"首届'桃花源杯'民歌大赛"，是"文革"结束以来的第一次，当然，农民们

自发的唱歌取乐，则是经年不辍。

酉阳人最自豪的“桃花源”公园，隐藏在一个巨大的山洞内。巍峨的山体中央，两壁如削，竟然裸露出一个数丈高、十余米宽的山洞。穿山而入，缘溪而行，开衍明豁，另辟人境。园内四面环山，稻田连陌，圃可种蔬，溪可慕渔。为了发展旅游，园中平地与北向依山处，刚刚搭建起两排土家族的吊脚楼，墙面上悬挂的串串红辣椒和黄玉米，点缀在原木的素色之间。临时搭建的舞台，设在全场中心的开阔地上，木板台架面对着“桃花源里可耕田”的水稻地，舞台上空，用红色充气塑料袋，撑起一个半圆形的大棚。露天广场上聚集了二三百位观众和来自全县各乡镇的歌手。桃花源中不仅“悠然见南山”，而且东南西北皆是山。四壁青山中的回声，衬垫着山歌的野趣。

清晨，山体遮阳，荫映头面，露天广场依然寒气袭人。这大概就是餐桌上大盘大盘布满红辣椒的四川人的胃口何以下咽的原因。主办人为评委和嘉宾准备了一些放木炭的火盆，置于脚下，热气蒸腾，如果不恭地把火盆放在屁股坐的木椅底下，更有如坐“热”毡的温暖体验。

歌手们大都初登舞台。他们在台上不断地走来走去却不面对观众的自然步法，不知如何牵动话筒线时的尴尬，毫不顾及地对着话筒打喷嚏，拿出记录歌词的小本、毫不在乎地翻找歌词的“叫真劲”，因为演唱口误重另起头甚至一而再、再而三的自然表情，唱歌时忘了把话筒举到嘴边、突然想起时又离话筒太近而使扩音器爆响一声、吓人一跳、引起一片惊悸的笑声，不断为赛场频添生趣。这些常令人忍俊不住的表情，使歌手们伫立的舞台失去意义。那些从未拿过话筒因而不会开启开关的老人，面对“文明”时的尴尬，让人时时

感到，通过话筒传出的歌，是否还是他们在旷野、坡坝、江面上放歌的真声？

最令人兴奋的，当然是各自代表着一个村寨共同体的歌手们的“对台”。善意的互相发难、互相攻击、互相嘲骂、互相对垒，以及为了善待对方、缓解双方的敌意而互相唱和、互相赞美，使只有听得懂方言才能充分领略歌词妙处的场下观众，不时爆出阵阵会意的大呼小叫。我们这些外乡人，只能东一句西一句地部分听懂其中的机智、幽默，却被不分台上台下、登高一呼与群情激荡的融洽气氛，深深感染着。由于时间限制，主持人不得不时时阻断对歌，无可奈何地扫着欲罢不能的歌者与听者的兴致。

这是民歌中最贴近生活、因而也是最生动、最精彩的一面，歌手们全然不因身处舞台而不自然。那几位坐在台下还木呐不语的老婆婆和老伯，一旦落坐台上，老态尽除，英姿勃发。他们出口成章，顺嘴即歌。你一言，我一语，你一问，我一答，针锋相对，步步紧逼。曲调限定的时间，容不得对答者有充分的准备和酝酿。打擂台真是检验一个歌手机智的试金石，也是检验一个歌手肚子里到底有没有货真价实的储存量的考场。只有肚子里藏着大量传统民歌中常用的成语熟词，一个歌手才能脱口而出，对答如流。

一句妙语一脱口，立刻得到观众会意的笑声乃至热烈的掌声，并因为回答的机智和恰如其分，从听众席里反映气氛的音量中迅速得到比评委亮分要快得多的响应和评价，这种现场情绪和积极响应的相互激励，使人感受到歌唱行为与生活环境融为一体时的勃勃生机和巨大活力。一个歌手与其接受群体亲密无间、相互交流得到的充分欣赏，是其活跃思路、激发想象、因而妙语联珠、亦庄亦谐的第一推动力，是

一个歌手被充分调动起潜在即兴编词能力因而积极投入的重要条件。这与把录音机摆在一位歌手面前让他在没有听众响应的环境中录音时的呆板平直，真是别如天壤。老百姓说某个歌手“人来风”时，大概就是以通俗方式对这类歌手聪明才智略带揶揄的赞美。

对歌时，曲调的婉转多变，已非第一位了。对歌的曲调，一般只有大体相同的上下两句旋律。歌词内容，成为观众的主要关注对象，曲调降为发表意见的辅助手段。此时的音乐，功能只在于提供给歌者略事准备的时间量，并使歌词富有感染力。

歌词中夹杂着大量衬词，这些都是四川方言中出现频率最高的语音，变化多端，简直无法用相应的汉字记录。这使人想到语言本身的意义与其承载的感情因素分离的现象，原始阶段的语言，表达的到底是感情多于意念还是意念多于感情？许多难以言喻、难以言传的娇羞、叹息、潇洒、爽直，似乎只有在无法通过字面记录的衬词中才能充分地展示出来。或许，在语言的发展中，感叹与意义并存的字，不得不渐渐删去其中的感叹成份，保留住意义，并固定下来，凝聚成一个意念，词语伊始本身含带的浓重感情和积淀于同一音节中的感叹成份，逐渐消失在概念的冷漠之中。理性和冷静，代替了原始发音时的感情冲动，而当初，一个语音中的感情冲动与意念表达是混为一体的。文字无法落臼于感叹浓重的丰富音节，便驻足不前，把阐发余地，无可奈何地交给了音乐。言之不足，“候人兮猗”因而产生，“嗟叹吁嘘”因而迸发。当然，衬词发音还与生理制约有关。汉字同音词太多，四声制约了感叹，而美的追求却不因同音的制约放弃空间，它们在音乐中得到了长足发展，并成为一种超越语言意

境的追求，这大大提高了以感叹为主要任务的衬词、衬腔的表现性。当然，许多衬词还具有生活的实用功能，如负重喊号时的换气歇息等。使用无意义的衬词，似乎丧失了语言符号的功能，但它反映了人类感叹本能的精神冲动，而这一精神冲动是以返回语音音节自然的感叹成份并删除了其中的意义为特征的。

如同其它地区的情况一样，歌手们演唱的民歌，充斥着大量的政治性语汇。报纸、广播、电视中的通行词语，渗入到普通百姓的口语中并影响着他们编词的思路。“今日穿金又戴银，开放不忘邓小平”，古老的“穿金戴银”与现代的“改革开放”，并列上下句的两联。“李鹏委员长，关心来酉阳。”因为李鹏于2001年末，路经家乡酉阳，歌词中马上出现了相应的叙述。许多老人编唱的歌词，产生于20世纪的五六十年代，恋旧的老人们的观念，似乎依然停留在毛泽东时代。那一代领袖的精神威力如此强大，以致令他们时代的余音依然回荡在几十年后的山川河涧，这似乎是当代人的悲哀。外来人希望听到原始民歌中反映当地人本来生活面貌的歌词，却被干枯的政治概念冲淡着原趣。民歌曲调的原味依然，原词却凋零于50年代开始的那些统一步调、统一口径的炎热季节，后又覆没于“文革”期间高音喇叭的刺耳音波中。当然，反映现实，无疑是民歌的特征之一，忠实地叙述已经变迁了的生活面貌，根据实际生活的内容编创歌词，没有什么可批评的，但那种国民性中对官府权贵的献媚，总让人对质朴歌手不应有的“城市化”意识产生惋惜。当然，歌手们生活在现实之中，反映着现实的方方面面，包括“宛转出天然”、“声势出口心”的艺术品中最忌讳的政治说教。我们知道，“哭嫁歌”（当地人也称“孝歌”）是土家族人最具

特点的一类民歌，这个“局内人”所用的“哭”字，大大改变了“局外人”对民歌演唱方式的观念，这当然是我们最想听到的节目之一，但政府部门还是谨慎地把这一形式排除在“民歌大赛”的项目之外。

大赛组织者印制的、包括表演者姓名、年龄、职业诸项的节目单上，年轻歌手，特别是县委各机关单位中的工作人员，几乎都未登记年龄。这些细节大概反映了现代文明与国际接轨的新意识，反映着新一代县镇居民追求的生活规则和要求个人隐私中连带的个人尊严。我们无法用城市人的标准来评价到底哪个歌手应该是一等奖，哪个该是二等奖，他们质朴无华，难分仲伯。







当阿匹奴抱歉说她唱得不好时，陶他丘说如果你唱的歌给人一种美好的感觉，那就是唱得好。他并不把美声看做唱得好坏的唯一标准……（张伟华：1985，23）

两位舞台上表演颇佳的老婆婆田大翠（73岁）、何龙英（71岁），走到评委们的长桌前，以歌唱方式，指责他们评分不公。她们唱道：我们已经老了，不漂亮了，不如那些“靓妹子”，所以打分不高等等。采用歌唱表达愿望，避免了语言批评的激烈和尴尬，体现了土家族人的宽厚，也体现出音乐的婉转功能。如果不是主持人阻止，她们的“委婉”责怪，大概会没完没了。

元月二日复赛。下面是一些出现频率最高的歌词：

山歌不唱不开怀，石磨不推浆不来。
主不劝酒客不醉，树不逢春花不开。

大雨落来细雨飘，打湿情妹花围腰。

打湿围腰不要紧，打湿小郎难开交。

“背起背篓找情哥，不知情哥在哪坡。”
“男人听了尤止渴，女儿听了苏魄魄。”

毋需说，音调简单的号子中，大量充斥着“妹子”之类的呼唤，女子永远是劳作中的男人们解闷的动力。“不是唱歌调戏妹，而是唱歌解忧愁。”“十对男女九对歌，十首山歌九情歌。”男人们在乏味的体力劳作中提炼了许多在生活中可能达到与不可能达到的似是而非的想象，使得劳作变得不那么枯燥沉闷，有心的听者，大概也会忘记这种呼声的来源而使歌词的意义湮没了歌者的身份（不计歌者的村寨、姓名、年龄），歌词便在歌唱者与谛听者之间培养出来的希望中，确立了它在生活中的分量。

听了整整两天的民歌，自然发现到精雕细琢的城市文化对率意粗放的乡村文化的吸引力到底来自什么地方。比赛间歇，管理扩音设备的政府工作人员，立即见缝插针地播放当今城镇中最流行的通俗歌曲，光盘上丰满配器的音响与无伴奏的个人演唱，在相互比较中显示得十分突出，这大概就是城市文化吸引乡村文化的地方。乡下人为什么喜欢城市人的生活，当然包含着这些精细中隐寓的艺术品次和技术含量。城市人听贯了光盘上的音响后，反倒要追求淳朴，在单旋律的简单中，品味被繁复音响掩盖的音乐真义。而一脸灰一脸土的乡下人，却与城市人有着截然相反的追求，那是一种隐含在富丽音响背后的富丽生活景象。当民间歌手不具备一个专业音乐家希望打造出一件艺术品以扬名天下的自觉意识时，他们仅是有感而发，决非刻意而歌。毋须说，经过时间

淘汰，大量率意而成的民歌，因为缺乏艺术作品应有的精巧和缘此而生的魅力而自生自灭，我们只是从那些经过千锤百炼、因而艺术性极高并且得以流传的歌词曲调中，感受到那些似乎不见技巧、自然天成的民歌中增不得一音、减不得一节的技巧，这也就成为我们追慕民歌的心中概念。“对于一些能够作为艺术作品流传的民歌童谣来说，与其认为这种作品自然天成的风格来源于传达的简单，无宁说是它的传达结果恰恰吻合了自然天成的审美理想。”（南帆：1986，337）

**<二>鼓乐“大绕棺”**　每一个地方几乎都有一种与当地的民俗仪式相关联的器乐品种，“大绕棺”就是土家族人聚集区集吹打与舞蹈于一体的丧葬仪式中的鼓吹表演。仪式一般在葬礼主家堂屋放置的棺材周围进行，如同汉族的鼓吹乐种，这一表演形式也是渊源有之。《隋书·地理志》载荆州风俗：“左人则又不同，无丧服，不复魂，始死，置尸馆舍，邻里少年，各持弓箭，绕尸而歌，以箭扣打为节。其歌词说平生乐事，以至终毕，大抵犹今之挽歌。”

如今的主持者，土家族巫师“土老司”，已经不是“各持弓箭”，“扣打为节”了，而是手持打击乐器。传统仪式中，不允许女人参加，但属于“土老司”类的司刀者，可由巫婆担当。四五人或七八人的吹打班，典型的编制为：两支大唢呐、鼓、大小钹（分称“头钹”、“二钹”）、大小锣（有时称“马锣”）。他们各执乐器，绕棺击舞。单纯的打击乐器合奏，称为“耍锣鼓”，加进唢呐，则称为“套打”。吹唢呐的乐师，称“八仙师傅”，唢呐称“大唢呐”。演奏时，两支大唢呐，分称“上手”、“下手”。大唢呐的规格，与陕西榆林、延安地区吹打班的一样，但实际演奏时，则与陕北大唢呐不同，“上手”、“下手”之间，基本同奏，没有两个高低

声部的差别。据文化局的同志介绍，县中的每个村寨，差不多都有专业或业余的吹打班，职业性的从业者，约有数百人。另外民俗中的堂屋上梁、婚丧嫁娶，都要聘请吹打班。

1月6日，我们到龚滩镇银滩村采访，镇政府请来了马槽坝的吹打班。乐班的鼓，已经使用了几代人。两支唢呐至少也有百年历史，一支唢呐碗，已经残缺，但因是祖传之物，他们依然不舍得丢弃。据他们介绍，乐班还曾经使用过笛子和二胡。乐班的编制如下：

何平，唢呐，24岁；刘军山，唢呐24岁；

刘勇，鼓，27岁；何祖庭，锣，30岁；

何勇，钹，39岁；何进，马锣，30岁。

乐班成员，都是土家族人，搭班外出办事，已经十几年。活动范围一般在附近，最远到过乌江对面的贵州，以及重庆市的澎水地区、苍岭县等。乐班由何、刘二姓的父辈相传，师傅就是由两姓家族的先辈。相传，何光龄是吹打班的开山祖师，但祖师的生活年代，已经说不清楚。

常用宫调有三个：正调、反调、liong zhi 调。关于 liong zhi 调，到底是哪两个字，他们谁也说不出来。常用曲目有：《凡字调》《乙字调》。录音曲牌有：《长路引》、《黄莺展翅》、《四马锣》、《双飘带》（正、反调）、《拦路马》、《狗起腿》、《良学》（正字调）、《中山猫》（反字调）、《竹叶青》（liong zhi 调）、《满堂红》（正字调）、《鹞子翻叉》（正字调）。

口传的读谱方式，称为“当勒谱”。我们希望他们能韵唱一段“当勒谱”，但他们相互推诿，扭扭捏捏，终于有个小伙子，用几乎听不见的微弱声音，面对了录音机的话筒。这份千呼万唤下表现的扭捏，并非仅仅害羞，它显示出许多民间吹鼓手因为不会唱他们观念中认为似乎是最为“正规、

科学”的简谱的自卑。这是城市音乐家在百年间的强大宣传中留给民间吹鼓手的观念，而当我们开始扭转这种偏见时，他们依然跳不出这一误区。民间乐班、戏班中普遍采用的、以象声字发音的“当勒谱”，似乎是拿不到人面前、象征着“下九流”身份的东西，在简谱、五线谱以及这些谱式象征的强势文化前，没有丁点地位。我们的追问，把他们逼进了尴尬境地，其实我们是想让他们知道，他们口中的“当勒”韵谱法，才是中国传统的民间读谱方式之一，不知这些常被城市人搞糊涂的民间乐师到底明白了我们的用意没有。

乐班所在的马槽坝，有900百多居民，共有五六个吹打班。罗姓是龚滩镇和该村中的最大姓，建有罗氏祠堂，所以罗姓家族，没有吹打班。只有何姓、刘姓这样的小姓家族才有吹打班。何姓从江西移民而来，或许与早已久居在此的大姓宗族相比，他们只有服务的份儿，而无权享受大姓家族才能享有的被服务的社会地位。

一般办丧事，乐班中每位成员的日报酬是30元，不管演奏什么乐器，一视同仁，平均分配。当地丧事聘请的道士的报酬，也是每人每天30元。主家一般需要管饭，中午到达后吃饭，晚上，第二天早晨、中午，都吃主家饭。办丧事时，夜里不能睡觉，要吹奏一整夜。丧事中的“放三拍”，于晚上12点整开始。“一拍”、“二拍”、“三拍”，指三个程序。一般来说，婚丧二事的晚上，都采用“放三拍”，程序基本相同。在主家睡觉时，可以穿衣服，并无禁忌。婚、丧二事中，主要的项目之一，就是为主家邀请客人举办的合族宴会“吹饭”。婚事要上12道菜，每上一道菜，都要吹一番。丧事中道士主持的“打绕棺”，与吹打班不在一起，各行其事。酉阳县许多村镇中的祖坟地，依然修建得十分规

矩。“屋对坳，墓对峰”。聚墓依坡，南向罗列，对丧葬规矩十分重视。丧事中的“佛道堂”，指道教加佛教的科仪，此地流行“巫佛两教”。道士在丧家贴符，如门神秦琼等，用以祛煞避邪。乐班也配备有道士服装，“科仪”程序由师傅所教，主要是刘军山从爷爷、父亲那里继承下来的。当然，这些仪式，平时不能随便唱奏，只应用于丧事。2001 年的 12 月份，这个乐班共有 10 次活动，包括丧事、婚事、“开财门”（店铺开张）。有时老人做寿，也请乐班，称“请一批吹打”。

我们在桃花源公园，观看了由“大绕棺”改编而来的鼓乐演奏《欢乐的毕兹卡》（土家族语“欢乐的土家人”）。乐队编制为：唢呐 2、大鼓 1、大钹 6（头钹 3 人，二钹 3 人），小钹 4。锣鼓架上挂三支大锣。乐班由县文化局组织，身着的土家族红色长襟袍装，由文化局统一制作。这已是个半专业性的乐队，成员都是县城里各个机关单位的工作人员。

近年来，在“中西之争”中徘徊百年的音乐界，已经对 20 世纪以来中国音乐的发展道路，进行了一系列反思。反思的主题之一就是：现今舞台上依照西方管弦乐队模式建立起来的民族乐团，对国乐的复兴到底起到了什么作用？大一统体制下，对一种乐队编制的提倡，常常就意味着对其他形式的抑制乃至否定。不管这种模式是利大于弊还是弊大于利，大家的共识则是：音乐舞台应当多元并举。发展自己原本的乐队组合，是发展母语文化的必备条件。中国各个民族传统的乐社是个什么面貌，当代人已是所知不多了。酉阳县文化局恢复了土家族人传统的鼓乐并加以发展，反映了这批有识之士的自觉，这实在令人鼓舞。

| 姓　名 | 年龄 | 民族、职业 | 乐器 |
|---|---|---|---|
| 何中祥 | 44 | 土家族、县民族小学音乐教师 | 唢呐 |
| 吴光文 | 32 | 土家族、县师范学校教师 | 唢呐 |
| 汪胜华 | 36 | 汉族、县文体局局长 | 头钹 |
| 刘仲谷 | 45 | 一家子、钟多镇文化站站长 | 锣 |
| 冉启孝 | 60 | 土家族、文体局退休干部，原县川剧团团员 | 鼓 |
| 陈　介 | 37 | 土家族、县文化局干部 | 头钹 |
| 杨光华 | 45 | 土家族、县居民 | 头钹 |
| 杨　邵 | 38 | 土家族、县文物管理所干部 | 二钹 |
| 冉阮喜 | 45 | 土家族、钟多镇居民 | 二钹 |
| 谢正忠 | 55 | 土家族、原烟厂职工，现下岗 | 二钹 |
| 胡　毅 | 21 | 土家族、旅游局风景区讲解员 | 头镲 |
| 王小龙 | 50 | 汉族，县文物管理副所长 | 头镲 |
| 裴万峰 | 52 | 土家族、县文化馆书记 | 二镲 |
| 李　化 | 34 | 土家族、县文化馆摄影干部 | 二镲 |
| 郭晓红 | 31 | 土家族、县文体局副局长 | 铜铃 |
| 田红林 | 37 | 女，土家族、县文化馆副馆长 | 师刀一种摇动的串铃 |

**<三>采访一：传播的力量**　2001年12月31日，这是一年的最后一天。我们驱车到苍岭镇苍水村当门坡。该镇辖20个自然村，188平方公里，海拔最高处1700米，最低300米。居住着6个民族（土家族、苗族、汉族、朝鲜族、哈萨克族、彝族），2万多人。主要经济作物有：烤烟、玉米、

马铃薯。人均收入 1380 元，属于县里收入较好的乡镇，仅次于县城所在地的钟多镇。由镇政府发工资的有 150 人，主要是教师和医生。

当门坡的吊脚楼，掩映在一片高大垂覆的金黄色竹林中，无孔不入的阳光，无可奈何地停留在层层叠叠的竹叶面前。木制脚楼，形如凹字，两厢“偏厦”，探出正楼。令习惯于一字摆开房屋的汉族人，追忆着祖先庭院中的回廊曲榭。尤其俗称“绣花楼”的翼廊栏杆，更令人想象着斜依凭栏、探出身子、羞抛绣球的古老意象。这座已建 80 年的吊脚楼，全部建材都是木头——木地板，木墙围，木梯阶，木栏栅，整个住宅散发着水泥楼板难以生发的松柴清幽。吊脚楼下的底层空间，多是牲畜栏或堆放杂物处，这家主人则在其中放置着为老人备下的棺材。后院烤烟用的石屋已经年久不用，石磨上落满的灰尘说明，它已经不再转动，停留在电线通进村寨前的时代。然而，菜园子中的青菜，垄垄滴翠，生机盎然。主人的大哥，住在这栋宅楼之后，二哥的吊脚楼，建在东面的平地处。家族集聚，相互照应，从那举步可及的距离中，明显地感受着。血缘与地缘，互为表里，形成了自然村落的基本格局。全村各座楼宅之间，全无院墙阻隔，比起汉族人各自为政、相互防范、独门独院的住宅，更具开放格局。当然，围绕每座吊脚楼的，都是密布的树竹，“山庄竹万竿”，正谓此境。活生生的高大翠竹，垂怜地俯视着被砍伐下来已做板墙的朽木老杆，共同守卫着主人的家业。老屋的窗棂，被长年溢出的炊烟熏黑了，缕缕烟痕，诉说着岁月的如缕往事。事实上，炊烟不是从一条烟道中一股一缕地飘散，而是从屋顶的层层黑瓦缝隙中同时溢出。远处望去，吊脚楼就变成了一瓦蒸釜，炊烟蒸腾于黑瓦之上。当

一片黑瓦覆盖在一片岗坡渐平的山凹中时，那里呈现的人间气象，就与山中的晨雾融为一体，共同涂成一幅似真似幻的水墨。

我们到达宅院时，那里已经挤满了人。老人们似乎早已等不及客人的迟临，你来我往地对起歌来。吊脚楼由数级台阶，引领而上。平台高近两米，摆放着三张木桌，屋前廊台，再起一层，摆有两张小桌。镇政府从各寨召集而来的20多位老人，围桌而坐，他们面容上的兴奋，被近百位围观者的注视和我们开始摆放录音机、调动摄像机、照相机焦距的郑重行为，不断激发着。院子并不宽敞，村民近百，围拢聚集，更显狭小无隙。围观的大多数是妇女和孩子，女人们抱着、领着、哄着那些憨头憨脑、目不转睛的孩子，按捺不住地挤来推去，伫立在台阶下面，仰头期待着她们也已常年听不到的歌唱。

多年不见的歌唱场面，吸引来不多的年轻人。他们很快不耐烦于歌调中不断重复的沉闷，渐渐散去。与其说是歌唱，不如说是客人们带来的外来文化吸引着他们，当发现这些外来客人没有太多吸引力的时候，他们就再也没有了围观的兴趣。

坐在中间的几位老人，身穿传统土家族的蓝色素面长袍，头裹巾帕。一人领唱，围者相和。生命虽已苍老，但山歌中真假声交替的抛高声腔，又分明体现着生命的倔强。老人们敲击着放在桌上的锣鼓，两件简单的乐器与简单的歌唱方式格调统一，物声和谐。因为交口曼歌，民歌多属散板，很难感受到强弱有序的节拍，只有加进锣鼓，自然歌唱环境中的律动，才因附声于物，被强烈地感受到。歌中含蕴的节奏动力，落实到一组组强弱分明的锣鼓点上。

苍老的歌声，缭绕在吊脚楼的椽檐之间，自然环境神奇地转换为了文化环境。我挤坐在“偏厦”中的人群里，体味着令吵吵嚷嚷、沸沸扬扬的围观者逐渐安静下来的歌声，不禁自问：享受着现代生活的城市人，何以愿意走进乡间的质朴，俯埋于旧俗的浓荫之中？或许只有在清渠如许、翠竹如烟的乡间，才能发现隐藏在我们身上未曾被工业文明侵染的农业文明的基因和被学者称之为“无意识”的母语文化的情愫，让人在捋不出头绪的纷繁世界中，慰藉离乱的灵魂。享受淳朴，决不附带功利！

老人们唱起一首叫《五更调》的歌，曲调一听就是略加变化的“春调”《孟姜女》。静默于这首妇孺皆知的曲调，突然想象着漫长的历史时空中它四散八荒的传播过程。把一首歌传播到幅员如此辽阔、地貌如此复杂的一个国度中，让生活在各个地区、各个民族的人，不约而同地认同这首曲调，再根据各地区、异民族、诸方言，加添进熟悉的反映各自生活的歌词，并根据加添的内容和语音略略改变曲调，这是一个多么富有生机的过程。歌名变了，歌词变了，歌者变了，时代变了，没有变的，只有那略带几分凄苦的曲调。那五声性的腔弯，一闻可辨，大体相同。传播是一件多么了不起的事！口口相传，人人相颂，山山相闻，水水相视，村村相模，寨寨相仿，所有吃米饭的南方人和所有吃面食的北方人，都从口中吐出同一首歌腔，竟然达到了这样一个程度。其间那些无名无姓、却有声有色的传播者、接力者，具有多么渺小又多么伟大的肩负力。他们爬过峰峦，越过江川，跨过大漠，穿过森林，或徒步、或骑马、或搭车、或乘舟，背负行囊，也背负着历史的记忆。山没有挡住它，水没有隔断它，一首歌就像一阵无形的风，飘来荡去。我们找不到传播

者，却分明听得到他们足迹过后留下的遗响，一代一代人，把他们曾经活着过的足音，变为后人口头轻快的哼唱。

没人能记录一首民歌的传播方式。哪里是首唱的中心，哪条是四散的渠道？昔日都城的酒楼茶肆、勾栏歌榭、水乡码头、古道长亭？谁是它的作者，没人知道，也没人关心，只管去唱吧！我们只看到，它留在面前老汉抖动的胡须上和那些围观者的颔首中，并延续在这些围观妇女摇动背篓中似睡似醒的孩子时的轻吟中。我们只在不多的记载中，依稀分辨着赵家庄头的负鼓盲翁，大明湖畔抛腔如行云的黑妞白妞，"手把槐树望郎来"的川妹子，肩负"黄杨扁担下西州"的挑夫……但愿这个过程，别因为传播渠道变得容易快捷的现代化而停下来，失去了古老传播艰难中才具有的得之不易、存之尤惜的韧性。







**(四) 采访二："花灯调"** 龙潭镇江丰乡（原称"井岗乡"）辖10个自然村，属西东地区。1月3日，去途中参观了共产党早期领导人之一赵世炎（1901 - 1927）的故居。赵家老宅，由十几间木屋构成。厅堂中央，摆放着神位、祖牌，两列老式靠椅，左右对列。进门一侧，专辟私塾，它培育了赵家的后代——这个阶级的背叛者。传统大家族的住宅，均设私塾，教学于家，自然是家族兴旺的保障。中轴两侧，排列着开间大小不等的数间居室，全宅压底的是一方十几平米的天井。木制墙板，不施油漆，承继南宋家宅的建筑习风，但这烟熏色的黝黑暗淡，又分明昭示着它素色新容时的繁荣。如赵世炎者的一代知识分子，走出这座大宅门时，心里充满着对未来的希望，并付诸行动，追求理想。他在法国留学时，已经出任中国共产党旅法支部的书记，但他仅仅生活了26个春秋。他的牺牲，泽被后人，贵显一族，这使

当地人，对这座老宅刮目相看；也使参观此宅的外地人，对当地人刮目相看。

途中桥面小憩。桥跨山涧，连接着两座青山，桥距下面的宽阔河滩，近 30 多米，奔腾的山溪，泛着白沫，从两山狭处，由急变缓，回旋于宽阔的浅滩。三个小女孩正蹚水过河。第一个背着第二个过河，再回来背第三个。但第三个太重，怎么也背不上。最后，反倒是第三个胖胖的女孩，把第一个背过了河，她再返回来背背篓。三个女孩的笑声洒满河滩。

乡政府在一排老式木屋中，面对大山。屋前平地见方，站了百余位围观的村民。召集来的十几位老人，为我们演唱了"花灯调"、号子和山歌。村民的围观，点燃着演唱者们不断高涨的情绪，开始还在大门边旁观的一位半盲老乡，早已不满于别人的表演，憋不住地突然引吭高歌。他嗓音洪亮，音色清爽。他旁边站着位一只胳膊上插着针头一只胳膊端着吊瓶也来凑乐的村民。击鼓者担任领唱，但他总是背对摄像机和观众，领导表演又羞于表演的矛盾，使他总也摆不对自己的位置。两位拉"龙弦"的琴师：唐宗友（54 岁）、唐国强（69 岁），为歌者伴奏，奇怪的是，无论唱什么曲调，他们拉的过门都一样，而且衔接流畅，什么曲调都可以接上这个以不变应万变的过门。村民把二胡称为"龙弦"，说这是"老古董的叫法"，如同采访其它农村地区的情况一样，没有乡民称拉弦乐器为"二胡"。

"花灯调"表演由丑角、旦角组成，传统的旦角，都是男扮女装。丑角唐峰垣（72 岁），旦角何圆光（66 岁），手拿扇子、手帕，相互斗乐。民间歌舞的道具，大都如此朴素，一方手帕、一柄纸扇、一把旱伞，经过舞蹈艺术的点

化，便脱离了使用性，成为区别日常与艺术的标志。“花灯调”的伴奏乐器，有马锣、勾锣和鼓，这些乐器都因“文革”而失落，他们只能临时敲击搪瓷盘子。表演人数，原则上讲是越多越好。春节期间，村寨组成专门班子，从初一至十五“下堂收灯”，逐门逐户，恭贺新春。班子首先在象征着保证全寨生命之源的水口“坝坝上”（我曾在重庆綦水县见过村寨中的“水口寺”），烧灯化纸，陈以水嬉，族老领众，万民趋瞻。春节其间，家家请灯，门户挂红，以示吉祥。灯队在各家门前“烧冥纸”，然后“玩一盘灯”。请灯人家一般要管灯班茶饭。

老人们讲述了为什么玩灯的传说：宋代仁宗皇帝的母亲有眼疾，向佛祖许愿，医好就摆3600盏灯。至今只留下七盏灯：七星灯一盏、鞭子灯一盏、梭子灯一盏、祖师灯一盏、冬瓜灯一盏、字拨灯二盏。原来还有吊吊灯、牌灯、蓬灯、马马灯、龙灯。村里的篾匠师傅，负责扎灯，灯用竹、木、纸扎成，灯中燃烛。

**（五）采访三：宗祠与摆手舞**　1月4日上午，到大溪镇，途程约3小时。途中不断遇到结婚庆典，大院中摆放数十桌宴席的场面，一晃而过。采访地点的邻居，也是刚刚成亲。看来，今天是个好日子。

围拢的百余村民，依凹形吊脚楼的形势，排开竹椅，围成圆圈。老人们的对歌，气氛活跃。录音的话筒摆放在歌场中间，老人们则轮番上阵，走向话筒。一个中年汉子，底气十足，几次三番，走至场中。即兴编词的能力强，众人面前表现突出，当然会在社区中树立威望，这是以歌唱发表意愿的民族，评价个人能力的标准之一。大溪镇俯临酉水，溪水落入滩底的声音，衬托着歌声。一位歌手道：“客人都到镇

上来，拜完书记拜镇长。”这类歌词，显然是唱给带领我们来此的乡村干部们听的。

许多住家堂屋中间的墙面上，贴着红纸书写的神位，虽然村寨不同，但神龛上神位的书写次序基本一样，现抄录一份，以见民间信仰的多神崇拜。

芳流德祖

银　酉九大天九南清　宝
台　溪天成地天海河　鼎
报　求司至国开岸堂　呈
喜　财命圣师化上上　祥
烛　有灶文位七救历　香
生　感王宣　曲苦代　结
花　四府孔　文观昭　彩
　　官君子　昌音穆
　　大位先　帝大神
　　神　师　君士主
　　位　位　位位位

百事顺遂　安神大吉

下午驱车到后溪镇，晚上坐在招待人家颇为自豪地保存下的、民国二十年左右的八仙桌上，吃着大概与那个时代没有多少区别的川味农家饭。一路所至，主人无不殷勤款洽，盘餐盛美，今天更是“鲈鳜馔羹夜入盘”。北京的政治地位和文化优势，处处体现在乡民们对待我们的热情之中。

席间，镇长向我们介绍着全镇的情况，讲述未来经济发展的构想。后溪镇共有两万多人，财政开支，需要 120 万，但实际收入，只有 60 万。收入主要来自农业、水果与养猪，

传统的经济支柱烤烟业，已经衰落。他介绍了最近引进的美国柑桔品种，一亩地可种150株，按全乡土地的亩数计，推算出将来可达的年产量。各村寨的年轻人，现在大都外出打工，劳动力的下降，意味着农业税收的下降。但从长远看，外出务工人员，会对本地经济带来巨大利益。他们在外，见多识广，回乡后必然会促进家乡面貌的改变。酉阳属贫困县，但已越过国家制定的“温饱线”，实现了村村寨寨的“五通”（水通、路通、电通、电话通、电视通）。虽然“越温达标”，但仍然“脱贫不脱帽”。

采访中遇到许多年龄在40岁上下的中年镇长、书记，他们大都具有年轻化、知识化的新面貌。有知识，有想法，算起账来，一组一组，数字精确，脱口而出。这种精明和自信，给我们留下了深刻印象。如果所有乡镇干部，都像他们一样，具有雄心勃勃的事业心，农村将是希望的田野。

晚上镇政府特意为我们组织了“篝火晚会”。晚会设在粮食仓库前的大广场上，建于光绪年间的“彭氏宗祠”，矗立在前，为“篝火晚会”添了一道传统背景。大堆劈好的长木杆，撑起两座三角形柴架。全镇居民，倾室而出，广场上万头攒动，水泄不通。推来挤去的人潮，摩肩接踵，尽管主持人用喇叭不断吆喝，但谁也无法控制和维持秩序。主人安排肖梅点燃篝火，善意地解释：“肖主任点燃了一把民族团结之火。”木柴点燃，火势冲天，热气灼人，全场围成大圈，事先组织的穿着民族服装的舞蹈者们，拉起手来跳“摆手舞”，秩序逐渐安顿下来，篝火映着舞蹈者们兴奋的面孔。

伴舞音乐，也是在当地听得最多的《木叶情歌》。这是一首三拍子舞曲，当然它已被现代配器装饰得绚丽异常。在

音乐节奏方面，西南地区的少数民族与汉族的最大区别，大概就是他们的音乐中含有大量的三拍子节奏。土家族人用于摆手舞的三拍子节奏，在汉族人的典型舞蹈“秧歌”中，难寻踪迹，可以用“四平八稳”这类不仅限于音乐技术概念为代表的四拍子，成为汉族舞蹈的典型节拍形式。儒家正统文化对一个民族行为方式的深刻影响，到了无处不在的程度，可见这种文化的细密。在少数民族欢快的三拍子面前，希望轻松一下身体的汉族人着实羡慕不已，他们的祖先，当初也是应该具备着跳摆三拍子节奏的活泼步伐和健康体魄的，只是到了19世纪末，在西方圆舞曲传入之后，汉族人才逐渐恢复了踩得上三拍子舞步的能力，然而汉族人几乎仍然在文化心理上遵循着“四平八稳”的步态。

夜宿江镇，拂晓迟起。白日劳顿，一夜沉睡，竟然错过了少年时就梦寐以求的“巴山夜雨”——那寂静中的叮咚，只享受了一夜冷雨后的彻骨湿雾。江边清晨的薄雾和农家松柴的清香，把返璞归真的情丝，融在“徽弦一泛，山水俱深”的意象中。

一月五日上午，在“白氏宗祠”内录音。中午乘船去“彭氏宗祠”。宗祠矗立在酉水一片宽阔水面的岸边。舍舟登岸，由岸入堂。祠堂前的石板，砌成一方30平米左右的平台。左边是宗祠，右边是土家族的摆手堂“爵主宫”。“摆手堂”是祭祀土家族人祖先的地方，祠堂则是祭祀一个氏族祖先的地方。宗族祠堂曾存族谱，现只在门前的一块断碑上，可以看到记述着彭氏家族功绩的碑文。碑高三尺、阔五尺有余，循墙而读，可知他们从浙江迁徙至此。趋利避害，是先民们落户于此的动力。这群离别桑梓，迫于外族入侵马不停蹄地逃进桃花源避难的先人，不得不把尸骨隐埋于群山中的

竹园里，把一缕香魂遥寄在宗祠祖先的灵牌下。“宗祠之建，所以合族。”县里保存着五个最大的祠堂，其中白、彭、田三大姓，最为瞩目，尤以白氏祠堂最为气派。“白氏宗祠”建于清代同治五年，“支祠”建于光绪二十五年。“宗祠”高大的白色围墙和气派的门楼，两边的探檐起翘和繁复装饰，彰显着它在乡村建筑中的特殊地位。闪过横立的女儿墙，中建“四合天井大堂”，进深数楹，“五柱八棋”，左右两厢翼张，建有双层楼阁，谓之“读书楼”、“绣花楼”。上层栏杆环绕，昔日的雅致仍然可从寻常人家难得一见的雕饰中辨认出来。院中围出一域正方天井，具有倾照阳光和透风换气的功能。天井之下，设有一方水池，它是自来水通进各家前的蓄水设施。院底背墙，雕着巨大的“福”字。两口棺木，并列院底，略显宗祠的严肃沉闷。

从各祠堂窗棂门楣的破败景象，不难看出，宗族组织已经没有多少影响力了，由宗族组织的祭祀活动以及必然发生其间的的艺术活动，也已隐而不显。因为没有恢复宗祠活动，也就没有正式的民间仪式。引人注意的是，建有巍峨宗祠的地方，就没有像样的寺庙；建有辉煌寺宇的地方，就没有发达的宗祠。这是十分普遍的现象。南方的宗祠，北方的寺庙，一定程度上揭示出南北文化的特色。

土家族居住地区流行的摆手舞，源于宗族祭祀仪式，已经成为土家族标志性的文化样态。一种仪式，选择一种艺术形式，互为表里，几乎是一个地区区别于其他地区、其他民族的普遍文化样态，而土家族选择了摆手舞并把它的艺术日益精细化。摆手舞的内容，涉及到宗族起源、神话传说、民族迁徙、生产劳动等。之所以分为“大摆手”、“小摆手”，盖因祭祀仪式的划分。祭祀共同祖先的“摆手堂”前，采用

"大摆手"。祭祀一个姓氏的祖先，则采用"小摆手"。这一分类，体现出土家族对艺术形式不同层次的划分标准。整个民族与一个氏族，分门别类，规模不一。因为祭祀对象的不同，产生了在不同性质的祠堂、不同规模的场合，应用不同表演形式的意识。当姓氏代替了宗族部落，人们并没有忘记共同的祖先——土家族人。

大摆手舞多至千人万人，用于隆重的祭祀仪式，每三至五年举行一次；小摆手舞数百数十人，为一般节日喜庆活动，多在正月初三至十五，有的还在暮春三月的夜间举行。届时，男男女女成群结队，聚集于摆手堂、坝，身披西南卡卜（土花被面），举着龙凤大旗，扛起鸟枪、齐眉棒、梭镖，吹起牛角、土号、唢呐，点响三眼铳，浩浩荡荡，在"土老司"的指挥下敬神完毕，即进行歌舞。负责指挥的"土老司"，头戴凤冠高帽，腰系八幅罗裙，手执铜玲司刀，手舞足蹈，也煞是神气。（《酉阳土家族苗族自治县概况》：1986，130）

大溪镇的两位土家族老婆婆田大翠、何龙英，跳的小摆手舞，几乎就是整个劳动过程的细致描写，插秧、薅草、甩稻，还夹杂着大量交流性的对白。她们是不多的保持着原始样态的舞蹈者。

土家族人的民俗史，实在是一部生气勃勃、载歌载舞的历史。酉水两岸，遍布着歌舞、遍布着锣鼓弦管，贫困、饥荒、战乱、禁令，都未能阻挡土家族人敢歌敢舞，他们的生命力，就是交融着汉族文化又比汉族人潇洒的历史生命力。腾龙、跃狮、跑驴，土家族人赋予这些飞禽走兽以特有的舞蹈内涵、节奏内涵，也赋予它们以图腾内涵、信仰内涵。

酉阳县"桃花源公园"外的广场上，每天晚上都有成千上百的群众，聚集起来跳摆手舞，这是县文化部门把家乡文

化与体育健身结合一体的创造，这一活动得到当地群众的普遍相应。舞蹈动作中，依然保留着祭祀行为的许多样态，如双手合十、屈膝垫腿、观音坐莲等，分明展示着重庆大足石刻中佛陀的身姿。频繁地转身，连续地回旋摆动，男女双双地牵手，则显示了交际舞的影响，并且相当专业化。

民间文化的复兴渗进新的话语系统，成为近些年来新的生活样态：风水意识附着于生态保护的环保范畴，祭祀仪式的摆手舞与全民健身合而为一，科学解释代替了民间仪式对自然的解释。任何时代的传统复兴，都非原始意义的传统，弱小群落面对强大的外来文化时，就必须与咄咄逼人的全球化和汉文化妥协，这是弱势文化为保持自己生存空间建立的屏障。在宗族文化丧失了历史的叙述权力后，就以另一方式渗透到人们的行为方式中，土家族人在与外来文化的互动中，将传统的摆手舞赋予了新的意义。

**（六）采访五：古镇集市在文化传播中的地位** 位于乌江左岸的龚滩镇，是酉阳县保持古老面貌最完整的乡镇。它俯临乌江，隔视贵州，镇前青山屏列，悬崖千仞。成排的吊脚楼，依岸而筑，独木擎阁，势如危楼，令我们这些在实实在在地基上生活惯了的北方人，足不辨地，如驾云中，时时生出悬空而吊的危机感，而当地人凭临悬阁，谈笑风生。穿镇小街，因山就势，时狭时阔，时上时下，沿江之路，往往而绝，而一座小桥，搭于两崖，竟然使这条青石板铺成的老街，延续了两里有余。

主要依靠航运的时代，这里是乌江流域最大的货运码头之一。镇中盐仓，旧址虽墟，气势依然，面街的长墙大板，显示了昔日的储蓄量。四方商贾和各镇乡民汇集于此，吐纳着水道中运来的各地货物，也吐纳着当地生活需要的各类生

活信息。镇中心的“山西会馆”，气派非凡，可称镇中最富丽的建筑。门楼高阶，已让伫立门前的人，对这个商人群体产生敬畏。门楼反向，就是宽阔的戏台，风格与山西省本土的一般无二，简直就是把中原格调，一股脑儿地搬了过来。这般气力，无疑在夸耀着当时居住此地的山西商人的财富和闲逸的情趣。地方官员们，希望这座大戏台上，再次响起扯人心肺的晋剧、秦腔、川剧、高腔，让那飘动于古老民居檐底的声腔，再为青石街面上走动的传统韵致，添景增趣，留客忘返。

目观河面上穿梭往来的“汽筏子”和古镇沿江吊脚楼上的座座茶馆，经济人类学（economic anthropology）的传播论，也就自然与面前的景象结合起来。施坚雅（G. William Skinner）在《中国农村的市场与社会结构》一文中，依据经济功能在区域社会中的作用，把行政区域划分为不同级序。（Skinner：1964）施坚雅对四川社会的研究说明，中国农村从来不是一个封闭的社会，一个四川农民“赶场”时，在集镇茶馆的“龙门阵”中，将获得关于自己生活社区的大量信息，理论上推算，他们一生中应有上千次的赶场，并与同属一个文化社群的大部分同乡，有过数千次的点头之交。他的理论，纠正着中国人过分注重单一村落聚居体而忽略村庄与外界联系的倾向。与山地丘岭地带的文化区域划分依赖自然地理因素的强度相比，水系江边的聚落社区，具有十分便利的传播渠道。临江聚寨的村民，无法在水畔小寨中获得的商品交换和文化交往，就在撑上一叶偏舟之时，获得了高一级序的市场提供的低一级序市场无法提供的物质产品，也获得了相应的文化信息和文化资源。宗祠、庙会、戏台、盐库、集市，建在诸如龚滩镇之类的码头边，那青石小街边由几根

杉木撑起在峭壁危楼中的茶馆酒肆，就成为“赶场”的各寨村民的聚集地。他们放下装满香菌和腊肉的竹篓，在海阔天空的“龙门阵”中，享受着一个社区的各类信息。类似“八部大王”（又称“八部大神”）的故事，是当地人的共同话题，只要谈起“摆手舞”，摆渡于乌江、酉水上的每个村民，都可以谈得拢，无论他来自哪个村寨。处于不同级序社区网络中最小单位的“村寨”，与高一级序“乡镇”间的距离，就是“在水乡划一只舢舨船”，“可在一天内从容走个来回”的水域。（费孝通：1987，220）于是，“轻舟已过万重山”时，两岸歌声，也就“啼不住”了。

在龚滩镇，我们观看了流传此地的“阳戏灯”，那是一种戴面具、有简单人物情节的歌舞小戏。“阳戏灯”的表演者，属于一个村寨中的一个家族，他们是：罗正诗（79岁）、罗正爵（78岁）、罗正声（67岁）、罗正旭（70岁）、罗正宏（69岁）、罗正高（60岁）、罗兴山（34岁）、罗林（30岁）。年龄最大的罗正诗老人，不断叹息着这一艺术品种的衰落。许多连本的唱词和曲调，只有他一人可以演唱而无人应和了，而阳戏灯就是靠一唱众和的形式表演的。人在曲在，人去曲去，系之者，非一人之力也。

坐在村头的这片小平坝上看他们表演，自然觉得这不是在“演戏”，而是生活空间中的自然景象之一。属于民间社火的表演，演者与观众，相互贴近，面对面地交流，只是靠面具脸谱、服装道具，略略地拉开了可以称为演员与观众的“审美距离”。中国戏曲是在物质条件简陋、无意于完备舞台技术的社会环境中发展起来的，与西方戏剧走向写实的道路根本不同。究其原因，就在于它只是民间生活和属于民间生活一部分的民间仪式的一个构件，如向水龙王“拜洞”时的

祭祀表演，是为生计而扮演，而不是为戏剧而戏剧。民间仪式与生活秩序密不可分，处理艺术与生活关系上，也就不追求舞台化的空间限制。观看社火的是乡民，表演社火的还是乡民，他们刚刚还在一个饭桌上吆五喝六，然而现在，因为面具的出现，使他们之间的关系，突然形成了另一番默契：生活空间、土坡平坝，成了表演场地、戏剧舞台；族人亲眷、邻里乡亲，成了帝王将相、才子佳人。戏剧的空间含义与时间含义，由生活其间的同一类人作出了共同假定，观演二者的授受，也就成为最具灵活性的虚拟的真实。而使这一切发生变化的，就是面具。戏剧理论家对面具的重新认识，真是一大发现，它不但使中国的戏剧意识推前了上千年，也使我们认识到民间仪式中表演道具的魔幻作用。

**（七）传统文化的复兴与国家经济体制的互动** 改革开放以来的农村，某种程度上又回到了农民们在制度上略有点陌生、但本质上并不陌生的个体经济体制上，如何加强以家庭为基本单位的个体经济在社会共同体、文化共同体中的凝聚力，成为摆在政府部门面前日渐紧迫的政策抉择。迅速恢复民间文化中与经济生活方式相适应的精神观念，作为一种传统资源，自然是政府部门希望有效利用的，这是一个民族在复兴自己文化的努力中用以团聚亲和力的心理基础。丽江“纳西古乐”为云南旅游业创造财富的辉煌事例，为传统音乐的增值意义，作了最响亮的脚注。民间音乐、民间歌舞、民间锣鼓、民间工艺，被渴望让自己家乡富裕起来的各地政府纷纷搬上舞台，而且他们希望把这个舞台一直延续到全世界各处的文化节上，以吸引那里好奇的旅游者踏破自己的家门坎。

政府的焦虑当然是，曾在地方文化上发挥出活力的乡村

组织，能不能在地方经济上也显示出同样的活力？而且这种文化是否与国家的意识型态相互融合，换句话说，国家的宣传政策是否允许这些产生于旧时代的“落后”文化，延续复兴，虽然为了经济的增长，政府的相关职能部门早已扭亮了绿灯。政治与文化的一体化，已经使乡村社会发生了本质变化，社区空间在文化上保持的传统，曾经为社区提供过整合作用，它使乡村社会的文化保持认同，而使当地官员最感兴趣的，就是这种文化认同在一个地方与外界进行经济竞争时的心理支点作用。国家公有制在数十年的发展完善过程中，强化了村寨中的政府组织，并以集体化优势的强大效益沉重地击破了地方上原有的宗族组织。虽然在个体经济的恢复中，宗族意识略呈复兴趋势，但中断了50年的宗族组织和其下位的艺术会社，再难像传统秩序时代那样有效地行使功能了。当宗祠中最重要的部分——族产——被充公之后，宗族组织统领下的艺术班社的经济支柱，犹如釜底抽薪，再也不存在了。村委会替代了社区中宗族组织的职能，体现着国家权力和国家意识的村委会、党支部，以公有制的存在作为强大后盾，制约着宗族组织及其艺术班社的恢复与发展。我们穿行于无村不通的公路网中，更深切地体会到，把“地无三尺平”的山区变为通途的公有制经济的强大力量，即将穿过酉阳的、正在建设中的铁路，以一排排连续不断的粗壮桥墩和深长隧道，向当地居民展示了国家存在的居大威力。虽然人民公社也曾成功地举办过民歌汇演之类的艺术活动，但在当时的政治背景中，这些活动只是推动了民间的艺术活动，却不推广地方化意识，更不可能建立一种可以替代原有样式的新的文化。几十年来的惯性，已使乡民的行为，以有无村委会的支持为基点，如“阳戏灯”班的会员们说：“村

里不支持就办不好，甚至连‘文革’中打破的面具都制作不起。”现在，地方官员们意识到，独荣一方的传统文化式样，是打造一个地方品牌唯一可以利用的形式，那是经济体制相同而文化样态独树一帜的地方社会中唯一可以拿出来与人比拼的特产（这当然是我们最希望看到的多元文化景观），可是，希望依靠国家经济体制脱贫致富与希望依靠自己的文化资源获得更多效益和声望的矛盾，以及国家意识形态的掣肘，却使他们进退两难。其实，在强大稳固的公有制经济和政治背景下，可以毋须顾虑传统的宗族文化对国家体制的威胁，倡导传统文化，适当松绑，把它引向有利于发展经济的方式中，已经在诸如云南丽江、江苏周庄、安徽歙县的成功经验中，展示了它的可行性。

在农业经济的结构性变迁中，农村文化已经发生了深深的动摇。这是当代的民族音乐学者需要认真研究的问题。音乐学家们曾经忽略了追究农村乐班何以建立的社会原因与经济原因，而当音乐学家还没有建立起解释民间乐班生成的原因时，事情已经发展到它们渐渐退出了历史舞台的阶段，而且随着中国高速发展的经济，这种变化还会加快速度。研究并不是仅仅为记录和保存遗产，而是要解释它的发展动因，分析哪种文化政策更有利于传统文化的发展并与社会结构相互融合，以为未来提供一个可以操作的模式。原先的盲目，曾使20世纪的中国文化丢掉了许多珍宝和发展机遇。

**余语：**

生活在黄土地上以腿量途、甚而以车代步的人，总会对生活在江面上靠舟船往来的人有点羡慕，那种一点篙、一撑杆、顺水而下几十米甚至上百米的轻快和潇洒，是靠步行好半天才挨过相同距离的人，着实嫉妒上半天的原委，更不用

说那种“朝发白帝，暮到江陵”、“乘奔御风，不以疾也”的诗兴。因此水路乘船，永远是件吸引陆地人的乐事。我们终于登上了酉水上的渔家船。轻舟行江，山水益奇，百折生势，顷刻变容。水下青石和生物的底色，“藻荇交横”，使水表不断变换着颜色。时而水流派异，各行一边，中间留下片片沙洲。水畔家妇，浣洗江边，渔鹰没水，鱼蟹盈舱。酉水为当地人提供着生活所需的各种方便，她塑造着两岸人的性格，甚至那身段上终年不散的雾气，也塑造了两岸人吃辣驱潮的口味。这就是土家族人何以如此热爱自己母亲河的原因，虽然酉水上摇橹声织成的梦境和缓慢节奏，已经被“汽筏子”的噪音和令人紧迫的速度搅醒了。

时逢枯水期，浅滩处只能轻船而过。随来乘客，因舟满不能容，只能从岸崖险道上攀爬而过。浅滩裸石微露，湍流啮石，澎腾奔激，浪涌涛随。逆流而上时，不时还要抛出纤绳，拉纤而进，县文化馆的同志自然地吆喝起拉纤号子，一船之人，随声附和。

荡舟在酉水时宽时狭的水道上，沐浴在河滩号子的声浪中，不时停目于江弯宽阔河床中冲刷出的突起沙洲上。江流入怀，不禁想起酉阳行中老婆婆们跳小摆手时的拙朴舞姿，引领着我们走进祠堂和生活氛围中笛子、二胡声，缭绕在吊脚楼屋檐上的苍老歌声，县城街面上“网巴”中的年轻面孔，这些构成我们此行那些大大小小的“记忆沙洲”。

## 参考文献

《酉阳土家族苗族自治县概况》编写组：《酉阳土家族苗族自治县概况》，成都：四川民族出版社，1986年，130页。

冉光大、吴胜延编著：《酉州览胜》，重庆：重庆出版社，2001

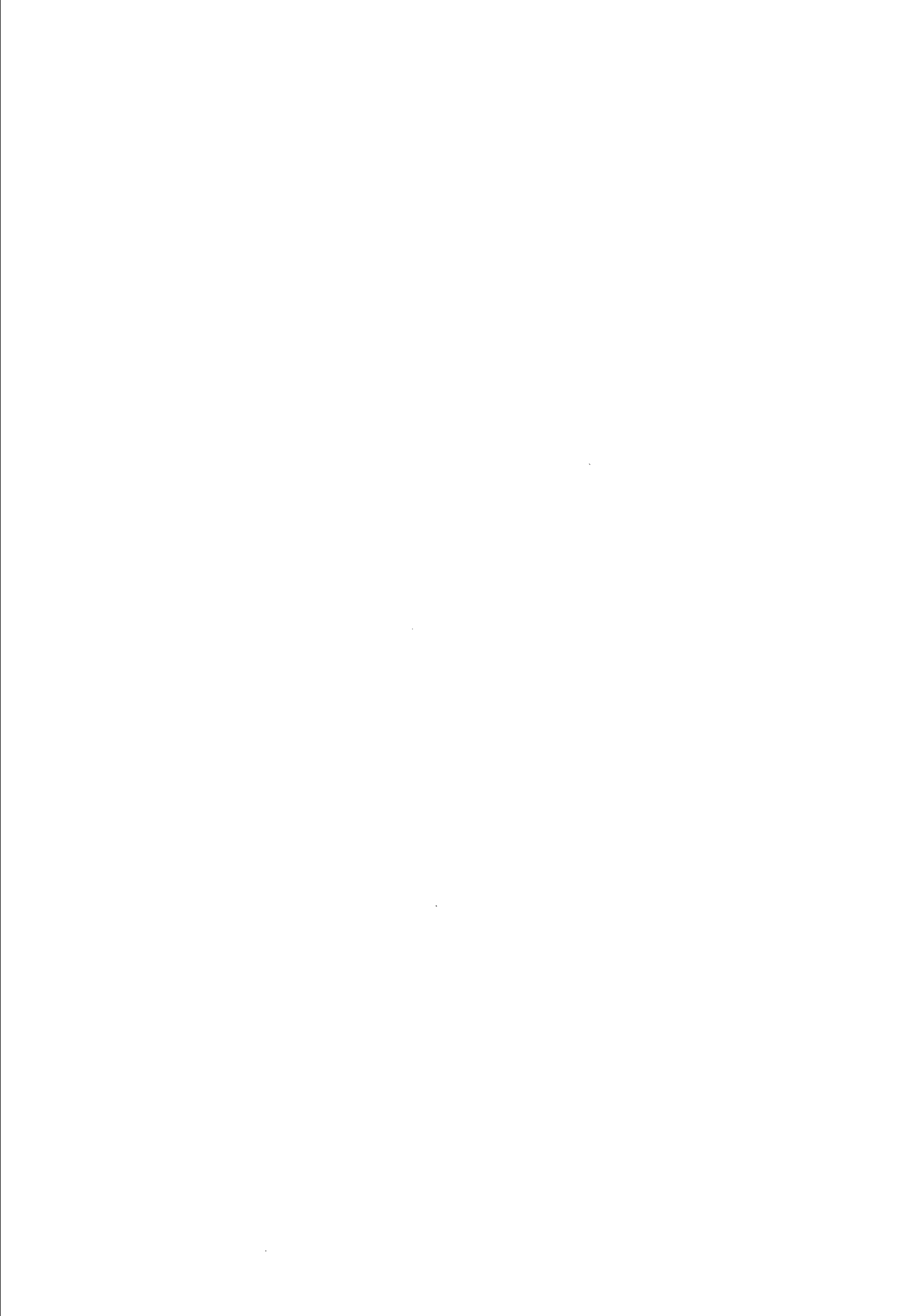
年。

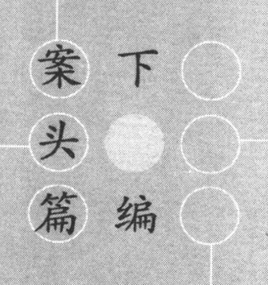
唐腾华、罗孝平编：《渝东南民歌》，重庆：重庆出版社，1999年。

张伟华：《美国加州朱玛什印第安部落的一次采访札记》，《音乐研究》，1985年第一期，第23页。

南帆：《理解与感悟》，杭州：浙江文艺出版社，1986年，第337页。

费孝通：《江村经济》，初版1939年。香港：中华书局，1987年，第220页。G. William Skinner, "Marketing and Social Structure in Rural China" 3 parts, *Journal of Asian Studies*, 1964-65. Vol. 24. 1: 3-44.




下编
案头篇

# 中国传统音乐煞声问题的乐学研究



## 引言："宫调之辨惟在起调毕曲"的质疑

毕曲煞声与调式逻辑的关系，似乎早已盖棺论定。毕竟，我们没有像欧洲那样经历过几世纪之久的、对历史的传统文化采用现代方法与科学手段进行分类归纳、整理研究的阶段，百年前的西学东渐及其潜移默化，使我们不假思索地接受了这一似乎不容置疑、天经地义的观念：乐曲的结音即是调式的主音。欲知某曲属何调式，似乎只需听辨一下或翻查踊下乐曲结音，便可迎刃而解。

一般地讲，音阶之"音主"，调式之"调头"，无论在欧洲大小调体系中作为同一事物，或在中国传统音乐可以呈现分立状态时，都最具稳定功能。音主与调头成为收毕曲调的最佳落点，顺应了人类听觉最普遍、最自然的感性要求。此

类样式的比例数是如此之大，习惯是如此之深，致使它渐渐积淀为一种常规的心理定式。但是一种历史悠久的音乐文化，除了一般原则之外，同时具备着一套灵活的变通调节方式，人类的听觉要求也不是只有一种不变的表现方式。用通行的西方终止式术语讲，不仅有完全终止，还有不完全终止、半终止、变格终止、阻碍终止、蓝狄尼终止、弗利几亚终止等变通方式。我国传统音乐难道因其是单音音乐就只有一种煞声方式吗？我们是否夸大了人类对调式逻辑归于主音听觉愿望的某种必要性呢？反过来讲，我们是否低估了人类对调式结构进行调节变通的另一些可能性？在数千年历史中积累起自己丰富的经验体系和技术手法的中国传统音乐，在煞声规律上也决不可能是单一的。



检讨史籍：隋代乐工王令言有听“宫声往而不返”的疑惑，唐代琴家赵耶利有“寄清调中以弹侧声，以清杀”的议论。宋人王灼记下了“借字煞”不归本律的实情，而朱熹和蔡元定却首倡“起调毕曲”应归本调的理论，这无疑对常规煞声现象作了一般理论概括。师徒二人权威的学术地位，使“首尾二字”“压入音律”成为训条箴规，影响久远。最珍贵的是沈括《梦溪笔谈》开列了一份乐工使用的煞声术语：正杀、傍杀、偏杀、侧杀、元杀、寄杀、递杀、顺杀。遗憾的是，这些“善工”“知声者皆能言之”的术语概念，沈括未详备载，但已可知，煞声问题远远不是一副模具可以为之规范的。张炎的“结声正讹”，姜夔的“住字”之辩，陈敏子、朱载堉等人的专章讨论，凌延堪“宫调之辨惟在起调毕曲”“不足凭矣”的发难，都向今人证明，传统音乐在毕曲煞声的技术问题上有我们一套自成体系的规律式样和表述方法。虽然我们暂时还无法识辨传统乐学的每一煞声术语到底意味

着什么，每一术语的判断标准是什么。

由远及近：江明惇先生注意到，五声音阶调式结构没有强烈的半音倾向和导音旋法进行，其旋法规律使所谓稳定音与不稳定音的界线无功能式严格对比，同宫系统中调头变换灵活，煞声因之而灵活多变①。

严华生写道："没有哪一个音能牢固地雄踞主音的地位，其作为'主音'的光荣也不得不跟另外的音共同分享。""如果调式的确定为结束音而论的话，那么，通常在结束外随意稍作一点改动，又可以给人以另一单一调式的假象。"②

武俊达教授论及昆曲音乐的腔格问题时指出，戏曲音乐虽然形成某种基本稳定的结句、毕曲程式，但随着唱词声调的不同，腔格必然相应调整，煞声因之而变更。③

刘吉典、刘国杰先生都从皮黄唱腔的分析中指出同类现象。"乐句、腔句的终结音，是前面旋律运动趋向的归宿，终结的变化，必然引起终结音前面的旋律变化；反过来更确切地说，正是由于腔句后部旋律的变化，而导致句末终结音的变化"。④

具有真知灼见和基础理论价值的是谢功成、马国华二先生提出的同宫场理论。他们认为：民间乐语"以宫定调"一

---

① 江明惇：《试论江南民歌的地方色彩》，《音乐研究》1983年第一期，第77页。

② 严华生：《广东采茶音乐的调式》，《星海音乐学院学报》1987年第一期，第25页。

③ 武俊达：《昆曲唱腔研究》，北京：人民音乐出版社，1987年。

④ 刘国杰：《论京剧皮黄腔旋律的发展变化》，南京艺术学院音乐理论教研室编：《民族音乐学论文集》，1981年，下册，第535页。

语道出统一的音阶结构对各种调式的统辖作用，诸调判断准绳不能仅从单一调式自身的途径获得理解，常常取道于同宫系统共同的坐标“宫”得以判断。换句话说，超越单一调式之主“调头”之上还有一个共同的宗主“宫”，调式诸音的关联逻辑既表现为对调头的关系，又表现为对音主的关系。宫音的绝对地位使各调式既有相对独立的一面，又有相互关联、统属一体的一面。因此同音列的音阶框架中，各调式之间必然相互渗透，“你中有我，我中有你”。①

本文作者并未全面列出当代诸家有关同一论题的各种见解。但是，综上所述已经足以说明：这是在同一历史环境中提出来的问题。这些研究成果使我们可以从更广的视角和更高的基点观察思考问题，这是本文研究的基础。

从理论建设方面说，这是在中国传统乐学理论未得充分揭示与充分整理，而西方乐理又不足以概括中国音乐规律时反映出的多种矛盾之一。

从实践性极强的客观要求方面说，我们至少面临着下列三种困难：

全国性的民族音乐集成工作中，重大的疑难之一是记谱定调问题。认识煞声规律，对调头与煞声状态作出正确判断，往往是准确记谱的关键，错误的判断，甚至要歪曲音乐的本质以至记谱时弄得面目全非。

第二，对传统音乐的研究，在音乐分析学即有关形态学的研究上，自不待言，不必多说。

最后，笔者想多说几句的是有关探寻民族规律的创作问

① 谢功成、马国华：《论同宫场》，湖北艺术学院和声学学术报告会办公室编：《和声学学术报告会论文汇编》，1979年，第23页。

题。运用传统音乐素材于创作活动时，如何判断与处理它的调式属性，自然是一种最直接的要求；而意义更加深远的却在创造性地继承传统。当今创作，技法纷呈。一种观点认为，传统音乐的宫调规律已是落后的东西。但我们认为，现有的世界专业音乐创作中的各种技法规范里蕴藏着一个远远没有开拓的天地。新的创作可以抛弃调关系，探索一种全新的音响结构，也可以使自己民族土壤中还未被发现的规律得到发扬，这是大小调体系没走过的路，不是回头路。立足于此，才能真正跳出大小调创作模式的藩篱。

## 一　毕曲煞声的有关理论问题

当前既有的毕曲煞声理论，并不是有关历史现象、有关民族文化现象的最高科学概括。有关的"基本乐理"知识，实在只是一种极为片面、主观而且有害于各种民族音乐实践活动的"知识"。笔者坚信，音乐形态学研究的真义即在真正承认各民族文化创造的丰富多彩，并从中获得最终的抽象概括。

"音乐的形态无计其数，形态的原则却寥寥可数"①。这些基本原则尤如生物体的细胞组织和遗传基因，在深层制约着音乐形态的相对稳定和那并非自由的演变规律。我们正是要在这"无计其数"的煞声现象中寻找导致它们的那"寥寥可数"的基本原则。把煞声规律作为宫调关系的规律之一，

① 西格茫德·莱瓦里、厄恩斯特·莱维：《音乐型态学》，Siegmund Levarie. Ernst Levy, *Musical Morphology*. Kent: Kent State University Press. 1983.

放在基础理论框架的应有位置中。

在我们真正掌握有关基础理论、即那些“寥寥可数”的基本原则以前，必须从中西差别、民族差别与地区差别中弄清楚人类的音乐感觉与文化历史条件的关系，必须清醒地认识我们母语文化本身固有的特点进而研究构成这些特点的有关深层结构问题。因此，本文虽不奢望就煞声问题一举得出形态学研究的最终结论，但愿意就此目标提出下列问题以求志趣相合者的共同探讨。







## § 听觉习性中的中西差别、民族差别与地区差别

下面是雷梅斯对 96 个 7 至 14 岁儿童（每一年龄组 12 人）所做的调式感心理实验的材料。实验程序为：呈现谱例中旋律四次，每次终止音各不相同。“第一个实验”的正确答案为：被试者认为终止在稳定音（第一、二、三音级）上较为完满即为正确。“第二个实验”的正确答案为：被试者认为终止在调式主音上最完满才算正确。

谱例 1－1



表1　　关于调式感发展的实验结果

| 实验结果（%） | 被试者年龄 | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| | 7 | 8 | 9 | 10 | 11 | 12 | 13 | 14 |
| 第一个实验 | 83 | 90 | 88 | 94 | 88 | 79 | 90 | 96 |
| 第二个实验 | 0 | 11 | 50 | 67 | 64 | 89 | 76 | 96 |

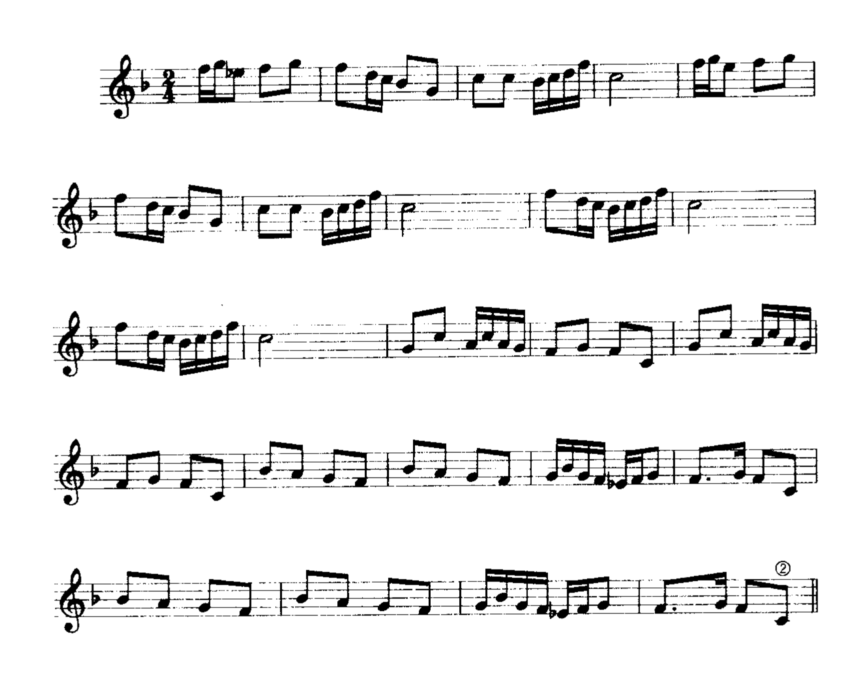
N·捷普洛夫在引用这些材料时，对第一个实验结果颇为满意。"把旋律结束在稳定音上的意图在7~8岁儿童已达到那么强烈，以致后来看不到有任何明显的进步。"① 但对第二个实验结果却大惑不解。儿童在接受一个曲调时，几乎不约而同地产生将它收束在调式稳定音级上的愿望，但是，出于很自然的感觉，他们并不一定要求它收束在调式主音上。年龄组越小的儿童这种比例数越小，7岁组则完全没有。现在我们再来看另一份材料。

董维松先生在教学过程中曾让9位同学听记眉户剧《梁秋燕》中的软月调。②

① N·捷普洛夫：《旋律听觉和调式感》，鲁人译，北京：人民音乐出版社编：《音乐译丛》（四），第176页，1981年。

② 董维松：《从律学角度再谈"苦音"的音阶及其调式》，《音乐研究》1987年第一期，第75—83页。

谱例 1－2









结果只有接触这类音乐较多的两人记成上例调式。三个记成♭E 调（f 商/♭E 宫），其中两人后来一个串作 F 宫调，一个串作 f 羽调（f 羽/♭A 宫）。其余四人记成♭B 调（f 徵/♭B 宫）。

这个材料我们也不妨当做一个调式感实验对待。

谱例 1－3

| F宫 | f徵／♭B宫 | f商／♭E宫 | f羽／♭A宫 |
|---|---|---|---|
| 二人 | 四人 | 三人 | 一人 |

从第一个调式感实验材料可以发现下列问题：

（一）归落调式主音决非如早期的音乐心理学观念所认定，是天生赋予的智力资质和听觉机能，而是一个培养、教育、发展、渐至定型的过程。从先天的生理机能讲，进化论适应环境的原理提供了动物机能、智力属性对多样化环境顺应、调适、具有可塑性反映的科学理论。从后天的心理机制讲，发生学（genetic epistemology）认知结构的原理提供了有利和不利的社会环境会促使或延误儿童掌握分类和逻辑排列的水平和方向的科学理论。测试结果表明：归落主音认同感的比例数上升趋势，显示了在大小调体系教育环境中，儿童对主音作用重要性逐渐加深认识的能力，也即听觉机能与心理机制双向发展的渐进过程。

（二）无论从狭义的调式感还是到广义的音乐感，旋律音级都不是单个被感知的，而是在某种趋属关系和逻辑组织中被感受的，听觉在音列中建立某种坐标，以此作为调节诸音级关系网而在心理上构筑编织的这种逻辑关系就是调式感。（半音音程最容易感受，然而最不容易唱准的就是半音阶，原因就是它模糊了音级间的档次）。测试结果表明：这种逻辑组织并不一定就是对主音的关系中被感知的，而首先

是对具有稳定属性的音级中被感知的。选择的可能并非一种，稳定音级在调式感中的地位不可等闲视之。

另一方面，西方复音音乐的纵向思维方式逐渐确立了一套功能和声体系，终止式就是这套功能网步步推导的逻辑结晶体。终止的样式不仅从旋律声部识辨，更主要的是从纵向的和声结构判断。西方音乐基础理论中稳定音级与不稳定音级这类横向旋律的概念也主要是从复音音乐中协和与不协和这套纵向的和声功能范畴派生出来的。终止形态一经被归纳概括为普遍认同的公式时，这套从下属功能导向属功能、再统归到主功能的严密秩序，已使旋律的意义在终止时完全退居第二位，功能和声逻辑成为首位的要求。这制约着在复音音乐调式思维中，儿童对调式主音的认同并趋向完成的途径。

从第二个调式感实验材料可以观察到下列问题：

（一）熟悉某种音乐的人与对其陌生的人，调式感的差别是多么触目。曲解、误解传统音乐的根源之一就是这种在不同的文化环境中养成的不同听觉感模式里的辨别标准和组织方式。姜小鹏将带着不同听觉习惯在调性调式辨审中的差异与所持态度分为三类：①

（1）受欧洲专业音乐教育与影响较深的十二平均律、大小调体系的听觉习惯。

（2）受五声音阶影响较重的五声首调听觉直感。

（3）熟悉本地区民间音乐的区域性听觉传统。

由于我们接受大小调体系教育和古代文人的旧说，对五

① 姜小鹏：《论“fa”、“si”》，《艺苑》1986年第二、三期，第77页。

正声之外的偏音抱有许多偏见。后三个调高，当清商音阶把$^{b}$B处理为变声时，听者却都把它看做正声，再后两个调高又都把$^{b}$E音看做正声。当十二平均律和五声首调听觉习惯在调式体验中与地域性听觉习惯发生矛盾时，我们便把偏音调换到另一宫系的正声上去，似乎只有如此才能求得心理平衡。听觉习性既有民族差别还有地域差别。

（二）无论何种记谱方式都证明了这样两条规律：

（1）无论哪一种感受方式，我们的调式听觉习惯中对宫音的捕捉和确定都具有举足轻重的意义。

（2）无论他们选择了哪一个宫位，对煞声的判断标准，亦即他们心目中的稳定音又恰恰处在宫商徵羽四个音位上。

现在来总结两份材料共同反映出来的规律。

前者是以大小调体系为音乐文化背景成长起来的儿童为对象，它与后者，我们要探讨的，以多调式体系为母系文化的听觉心理感受不一样，两种文化环境导致的结果大相径庭。同一曲调中认定哪些音级具有收束性完全取决于听辨者受哪种教育方式更强烈，对哪类调式结构浸泡得更深。这种决非由单纯的生理机能制约的收束方式和归向，在环境习惯的引导下，在客体对主体的制约、主体对客体的适应中渐趋定型化。当听觉趋向稳定的心理要求被纳入文化心理结构中，它的行为标准就必须根据这种文化内驱力的迫使程度，在一步步强化、训化的经验中做出调整、归于认同。材料二又反映了我国现存的教育制度中多种听辨标准的训练途径：音乐院校中大小调固定音位听记法，大众化的五声首调听记法，地方性乐种、曲种对被教育者的影响。熟悉地方性音乐语汇的人，能够正确地反映原本调高调式的原貌，不熟悉西

北地区音乐感的人，完全按另一调式逻辑的理解去套定、限框其曲调，所以必然出现错位。因此我们说：某一地域性的行为方式和价值标准，决不等于人类普遍的方式和标准，某一环境中社会化了的习性，决不等于人类的普遍本性。

两个调式感心理实验的测试结果，颇有意味地揭示出这样一种乐音逻辑中潜在的建构方式，或者说显露出这样一种与其对应的音响心理学的心理机制：稳定音级在乐音运动组织中所具有的聚结、收拢性，给予曲调收毕样式以多大的选择性。“煞声”也好，“终止式”也罢，归根结底都是有规律性的乐音从不稳定状态趋向相对稳定状态这一运动过程的归宿。而归宿的样态在一定程度上取决于某一音体系中哪些音级具有稳定功能，进而具有收毕旋律的可能性。稳定音级是指那些除了音阶之音主、调式之调头之外，在调逻辑上支持主音，在旋律中占突出位置，在听觉上具稳定功能，因而在终止方式上带来松弛舒服之感，毋需再有“解决”之必要的调式音级。

这一术语内涵的指向，既潜含着音体系中律学范畴的数理规律，又暗含着音体系中乐学范畴的价值取向。在自然音响与心理结构的对应关系中，“自律”的一方是指：乐音序列的组织形式、运动方式、逻辑关系、归属去向、搭配规律，它们取决于律制体系中的生律次序的历史规范，律位规定的地域差别，数理逻辑的比例关系等等，亦即音体系中基于声学的自然音响功能。“它律”的一方是指：乐音材料的远近亲疏、品质档次、体察方式、听觉习惯、偏好取向，它们取决于乐学体系中的符号系统的价值认同，审美情趣的历史积淀，历史文化的连续性等等，亦即音体系中基于实践的文化心理结构。音体系中的自然音响功能和历史文化势能，

使人们对稳定与不稳定这一对范畴的判断标准完全不同。为求得认知音体系的共同基点，我们首先来考察中国多调式体系处在一种什么样的系统中，下一步再观察这一结构内部哪些音级具有稳定性以及它们在旋法规律的作用下对煞声形态的制约。

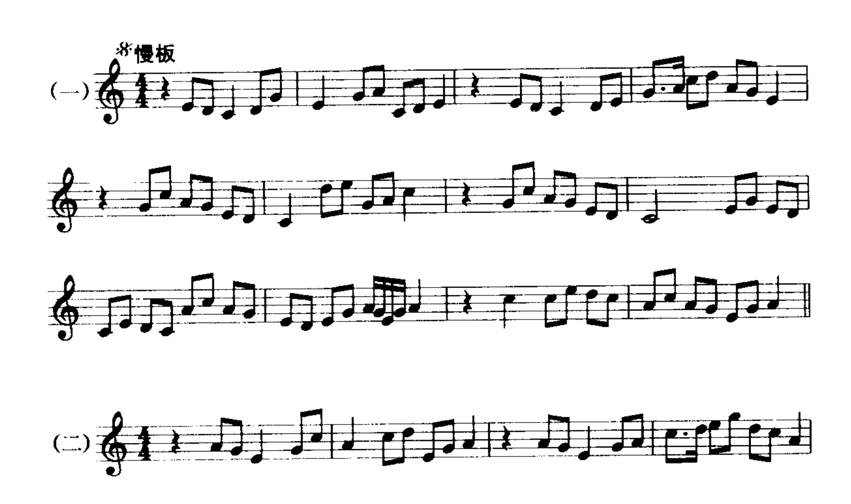
## § 中国多调式体系——诸调统辖于宫的规律和煞声灵活多变的规律

下例是吉林鼓吹乐一首标有“五调朝元”的乐曲《哭皇天》：

谱例 1－4

哭 皇 天

（五调朝元）



(三)

(四)

(五)





**表 2　　　《五调朝元·哭皇天》各乐句结音表**

| 乐句数 | 一 | 二 | 三 | 四 | 五 | 六 | 调式 |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 第一番 | 角 | 角 | 宫 | 宫 | 羽 | 羽 | 羽 |
| 第二番 | 羽 | 羽 | 角 | 角 | 商 | 商 | 商 |
| 第三番 | 商 | 商 | 羽 | 羽 | 徵 | 徵 | 徵 |
| 第四番 | 徵 | 徵 | 商 | 商 | 宫 | 宫 | 宫 |
| 第五番 | 宫 | 宫 | 徵 | 徵 | 角 | 角 | 角 |

全曲凭靠音主的向心力，呈现出典型的同宫场调式递转、结声递煞的规律。抛开谱面的段落，我们那种独立不依的调式听觉愿望和寻找稳定终止的听辨模式，会在结声的步步递煞面前不知所终。

我国传统音乐实践中和基础乐学理论中，调式与音阶的关系，是一个虽有区别却没有不可逾越的鸿沟的有机统一体。“凡以某律为宫，虽于其四声各为调，然皆本宫所统，皆以宫声为主调……且如黄钟为宫，虽林钟为徵调，曲首尾皆用徵，其曲中却须有黄钟宫声隐然为曲调之主，不然何以

为黄钟宫之徵调曲也。"① 中国旋律，不论何种调式，宫音永远具有一种不可动摇的向心内聚力，它在传统音乐的宫调体系中具有特殊的品质。当地艺人称"五调朝元"的规律为"串调不串味"，就是从大处着眼，在统归一宫的"味"中，以"咬尾法"将各番之间的起调音与毕曲音搭连，"串调"成章。试想，如果把《五调朝元》中任何一番单独抽出来分析结音形态，会得到什么印象？脱离了它们相衔"朝元"、休戚与共的母体，其煞声现象就会不可思议。"本是同根生"，重宫不重调，调头只具有相对的中心和收束作用，决不能拘于细节把调式孤立起来，一叶障目，不见森林。

黄翔鹏先生谈道："能不能把宫商角徵羽熔于一炉？技术上，由于采用了欧洲的方法，往往在宫均未变的条件下，把乐句的结音变换，轻易解释作调式交替、甚至调式的转调，这是不是把单纯的问题弄得复杂化？"② 诸如混合调式、复合调式、调式交替、调式游移等概念，都是以调式的观念看待音阶问题，重调不重宫。这些概念恰恰是我们想以一种单一的调式逻辑而且是大小调样式的功能逻辑去框定、限界传统曲调旋法规律因而套不上去时的感受与表述方式，而这些旋法结合样式和形态特征，又恰恰证明了我们的宫调体系本来就不是可用一个单纯的调式模式去框定、限界的，恰恰证明了它们呈现出的思维特征就是音阶式的思维结构。如果



---

① 元·陈敏子：《琴律发微·制曲凡例》，中央音乐学院中国音乐研究所：《中国古代乐论选辑》，北京，1961 年，第 288 页。

② 黄翔鹏：《旋宫古法中的随月用律问题和左旋、右旋》，中国艺术研究院音乐研究所编：《音乐学丛刊》创刊号，北京：文化艺术出版社，1981 年，第 62 页。

像该丘斯（Percy Goetschius，1853－1943）所说，西方的调式是“根源”，而音阶是这一根源长期发展的必然“结果”的话，[①] 那么中国宫调体系的重宫不重调的原则倒是“根源”，而诸调式倒是宫结出的“果”。可以说，西方的大小调音阶，掩盖了它来源于调式的真面目，我国的多调式现象，又掩盖了它们本属同一音阶的真正本质。音阶犹如一棵大树，五种调式只是主干上伸出的五条支脉，大干扶疏，枝蔓盘根错节，勾膀搭臂，常常要寻根溯源才能辨出宫调关系。所以对调的理解决不能把其看做是独立的、不受制约、可以就调论调的个体，而是在宫的整体感中表现出一定个体的形态样式。了解了这层意义，我们就不必为某曲既可煞宫又可落羽而大惊小怪了。

我们一向过重地认定传统音乐的多调式现象，却在分析大型作品时，左看像羽调式，右看像宫调式，调式互渗几乎是普遍规律，即使以煞声为标准，有时也难以分辨、确定属何调式。大小调终止式中主音的最终出现，是在功能网步步导向，在一系列连锁反应中“推理”出来的，别无选择，非它莫属。我们的旋法规律没有这套功能逻辑，何必以它套定自己的煞声方式呢？既然我们潜在的听觉习性中有一宫声“隐然为曲调之主”，煞声有时根本就是宫调迷宫里的一途，有时根本就是音阶结构的种种终结手法和极尽变通的灵活方式。统一的音阶结构中没有什么功能网式的推导逻辑，有阻止、束缚每一音级跃然而至、荣居此任的可能。旋律走到这一点就驻留到这一点，毋需兴师动众，现组织一套相应逻辑

① 柏西·该丘斯著、缪天瑞编译：《音乐的构成》，北京：人民音乐出版社，1964年第三版，第4页。

进行铺垫，结声煞此落彼，无意僭越为主。煞声标志吸引了我们过多的注意力，到把宫调体系内在机制的本质忽视了。作品规模的变大与调头中心感缩小的反比现象，调式中心的削弱与淡薄，调头功能的不清晰，正说明了以宫所率的音阶组合逻辑统辖着我们的宫调系统，致导了调式互渗律，又留给煞声以灵活多变的广阔余地。

能否说，中国文化的早熟性使宫调结构在比欧洲多调式体系转向大小调体系之前，就具有了这种既呈现一定程度的调式感又在同宫场内自行融会、调整而呈现出音阶感的应变潜能？先秦的乐律学文献就有了重宫不重调的价值观，西方中古时期多调式体系的机制本身不能解决的矛盾——乐音组合逻辑的多重性——在中国宫调体系中因为旋法的宽缓舒阔而在其结构中化解了？或者说，欧洲多调式体系是通过汰除各类繁锁的调式规律的途径，走向大小调体系的音阶化，而我国多调式结构本身具有的同归一宫的观念和旋法运思方式，从来就不是单纯的调式问题而始终呈现出音阶中的互渗规律。因其如此，曲调的归宿就有了选择多样化的可能。用调式的观点理解，难以捕捉，因为它所凭借的只是宫位，宫的同化机制把各调因子兼收并蓄，包容一体，而我们的听辨习性和心理结构，就养成了重宫不重调、不拘煞声于一格的认知结构。

为证明传统曲调的煞声不拘一格，并不一定只落调头，我们必须透过各类煞声形态识辨宫调系统的深层结构。作为形式性、技术性极强的音乐艺术，总要在历史文化中渐渐积淀、凝定而成某些万变不离其宗、某些规律性的、定型化的稳定结构，不透视、解剖这些深层结构，就无从探求乐曲进行中趋属关系的“前因”如何导致了乐曲结束时种种煞声现

象的“后果”。

## § 从乐学角度探讨我国传统音乐煞声规律的两点假说

从律学角度来研究我国传统音乐各个音级间的宫调关系，已有 1986 年出现的《中国传统音调的数理逻辑关系问题》① 一文提出了新的假说。如果说，这种律学的研究即是其乐学研究的理论基础，那么笔者愿意同以“颟曾体系”为中国音调深层结构的核心规律作出煞声问题的乐学假学，用以探讨传统音乐的稳定音级问题；并在此基础进一步深究调式结构的相对稳定关系问题，提出三声腔构成调式组织最小因子的假说。稍后，在本文第二部分，即五种类型的煞声示例中，并将运用这里提出的假说原理试作分析，以求煞声研究的具体展开。

### 假说之一：颟曾体系——传统音乐的稳定音级初探

“颟曾体系”是以三分损益律五度相生为经，立宫商徵羽核心四音，再以纯律大三度相生为纬，派生诸音关系的总和。“颟”代表本位音上方纯律大三度的音级，“曾”代表本位音下方纯律大三度的音级。

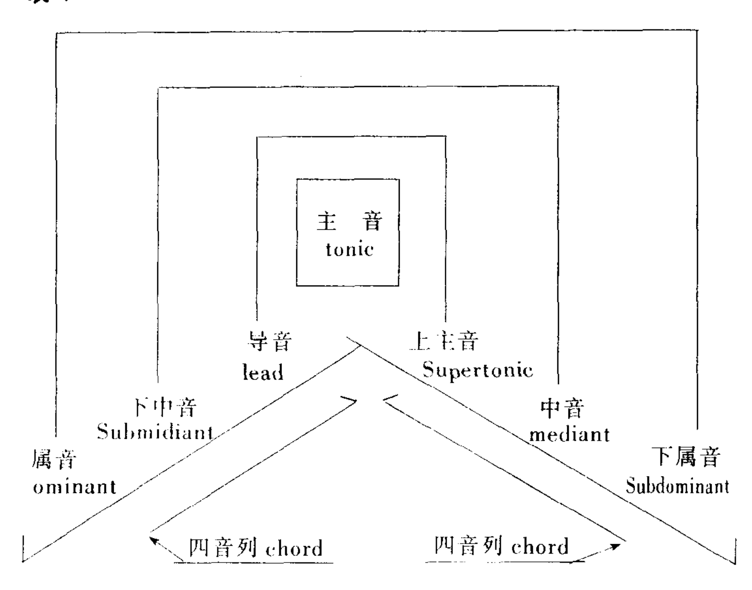
**表 3**

| 宫颟($\underline{E}$) | 峉颟($\underline{B}$) | 商颟($^{\#}\underline{F}$) | 羽颟($^{\#}\underline{C}$) |
| --- | --- | --- | --- |
| 宫(C) | 峉(G) | 商(D) | 羽(A) |
| 宫曾($^{b}\bar{A}$) | 峉曾($^{b}\bar{E}$) | 商曾($^{b}\bar{B}$) | 羽曾($\bar{F}$) |

① 黄翔鹏：《中国传统音调的数理逻辑关系问题》，《中国音乐学》1986 年第三期。

我们现以这种结构为坐标与西方的调式组织做对比。

**表 4**




上表反映了古希腊四音列对欧洲大小调音阶中旋律运行方向和稳定功能的深远影响。主音为轴心，属与下属是两条杠杆，术语成双配对，诸音逻辑必须围绕主音行事，不得擅立中心，半音的强烈倾向感，加聚了音级间的彼此依靠性，终止趋势别无选择。

**表 5**

| | | | | | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 律名 | 中国 | 黄钟 | 大吕 | 太簇 | 夹钟 | 姑洗 | 仲吕 | 蕤宾 | 林钟 | 夷则 | 南吕 | 无射 | 应钟 |
| | 欧洲 | C | ♯C | D | ♭E | E | F | ♯F | G | ♭A | A | ♭B | B |
| 音名阶名 | 中国 | 宫 | 应 | 商 | (刻角) | 角 | 和 | 中 | 徵 | (流徵) | 羽 | 闰 | 变 |
| | 欧洲 | C | ♯C | D | ♭E | E | F | ♯F | G | ♭A | A | ♭B | B |
| 唱名 | 中国 | 上 | 勾 | 尺 | | 工 | | 凡 | 合 | | 四 | | 乙 |
| | 欧洲 | do | | re | | mi | fa | | sol | | la | | si |
| 记谱符号 | 中国 | 上 | 勾 | 尺 | 下工 | 工 | 下凡 | 凡 | 六合 | 下四 | 五四 | 下一 | 乙一 |
| | 欧洲 | | | | | | | | | | | | |
| 乐音关系称谓 | 中国 | 宫(音主) | 羽颤 | 商 | 客曾 | 宫颤 | 羽曾 | 商颤 | 客 | 宫曾 | 羽 | 商曾 | 客颤 |
| | 欧洲 | 主音 tonic | | 上主音 supertonic | | 中音 midiant | 下属音 subdominan | | 属音 dominant | | 下中音 submidian | | 导音 lead |

如上表所示，在律名、阶名、音名、唱名、记谱符号各项中，中西乐制均有对应名词，唯独音体系中的乐音关系一项，西乐中制截然不同。前者分道并骋，同事异号；后者分道扬镳，大相径庭。中国传统乐学理论中为什么没有属音、下属音、导音这套音关系逻辑体系？术语来源于实践，术语的内涵反映的是一种音乐文化体系的内在机制和逻辑结构。我们在各类西方教科书中学到的调式音、调性音、稳定音、不稳定音、静音、动音等概念在听辨、分析、认知传统曲调时有多大程度的可依赖性？为什么学生们在听辨《软月调》时偏偏要选择宫商徵羽四个音级作结？原因就在于我国传统的律学体系是复合律制，乐音关系是以宫商徵羽为本位，其它音以三度关系多元相属，决非一种纯而又纯、只与主音发生相属关系的逻辑体系。外表相同，同是七声，但内部的结构原理和数理关系完全不同，音与音之间的关系和体察方式因之而不同。下面看看传统曲调中四个变化音的进行方向。

**表 6**

| 音　级 | 律　位 | 与本位音关系 | 一般旋律进行方向 |
| --- | --- | --- | --- |
| B | ↓偏低 | 徵颠 | 向下进行至徵 |
| ♭B | ↑偏高 | 商曾 | 向上进行至商 |
| F | ↑偏高 | 羽曾 | 向上进行至羽 |
| #F | ↓偏低 | 商颠 | 向下进行至商 |

这些音的旋律进行方向一般是向派生它的本位音进行，与欧洲旋律进行方向背道而驰，这正是以三度关系为枢纽的纯律大三度作用于这四个变化音的结果。

表 7　　《中国民歌》毕曲煞声统计表

| 阶名<br>省份 | 宫 | 应 | 商 | 角 | 和 | 徵 | 羽 | 闰 | 变 | 各省首数 |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 陕西 | 6 | | 17 | | 1 | 44 | 13 | | | 81 |
| 甘肃 | 5 | | 13 | 2 | | 17 | 13 | | | 50 |
| 宁夏 | 4 | | 10 | | | 37 | 8 | | | 59 |
| 青海 | 3 | | 7 | 1 | | 30 | 12 | | | 53 |
| 山西 | 6 | | 11 | 1 | | 39 | 7 | | | 64 |
| 湖北 | 13 | 1 | 10 | 4 | | 48 | 14 | | | 90 |
| 湖南 | 12 | | 8 | 4 | | 34 | 25 | | | 83 |
| 云南 | 11 | | 15 | 5 | | 18 | 24 | | 1 | 74 |
| 贵州 | 10 | | 5 | 5 | | 20 | 18 | 1 | | 59 |
| 四川 | 4 | | 6 | 1 | | 4 | 24 | | 1 | 40 |
| 西藏 | 16 | | 17 | 1 | 6 | 6 | 28 | | | 74 |
| 广东 | 18 | | 11 | 4 | | 30 | 16 | | | 79 |
| 广西 | 18 | | 7 | 6 | | 37 | 25 | | | 93 |
| 福建 | 2 | | 10 | 4 | | 24 | 17 | | | 57 |
| 黑龙江 | 24 | | 8 | 3 | | 15 | 15 | | | 65 |
| 吉林 | 11 | | 10 | 2 | | 21 | 24 | | | 68 |
| 辽宁 | 13 | | 6 | 1 | | 29 | 23 | | | 72 |
| 山东 | 24 | | 2 | 1 | | 30 | 5 | | | 62 |
| 江苏 | 26 | | 6 | 2 | | 28 | 14 | | | 76 |
| 安徽 | 11 | | 5 | 2 | | 45 | 10 | | | 73 |
| 浙江 | 5 | | 7 | 6 | | 23 | 13 | | | 54 |
| 河北 | 8 | | 10 | 2 | | 35 | 10 | | | 65 |
| 河南 | 16 | | 1 | 1 | | 35 | 2 | | | 55 |

（续表）

| 阶名<br>省份 | 宫 | 应 | 商 | 角 | 和 | 徵 | 羽 | 闰 | 变 | 各省首数 |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 江西 | 9 | | 6 | 5 | | 35 | 16 | | | 71 |
| 内蒙 | 14 | | 8 | 3 | | 19 | 39 | | | 83 |
| 新疆 | 28 | | 15 | 10 | | 18 | 25 | | 1 | 97 |
| 台湾 | 14 | | 5 | 4 | | 14 | 45 | | | 82 |
| 总计 | 330 | 1 | 236 | 80 | 7 | 745 | 475 | 1 | 3 | 1878 |

（据文化部文学艺术研究院音乐研究所编：《中国民歌》四卷本，上海：上海文艺出版社，1980年。）

上例统计表格以无可辩驳的数字向我们证明，我国传统曲调的煞声住字以压倒多数的优势选择了颟曾体系的四个本位音作结。这张表格是在深厚的文化背景中和宽广的色彩区覆盖面上统计的，它们有不同的地域环境、不同的方言音韵、不同的习俗情趣，但对此的选择却是不约而同的。

河北民歌《小白菜》是传统曲调中最典型的起承转合四句头。各句煞声恰是"颟曾体系"的四个核音——商宫羽徵。将此衍展开去，无限加花，亦可感到四音的稳定框架。我们往往在过细地剖析中得出一个乐句结音就代表着一个调式的结论，就是局部地夸大了四个稳定音和以它们为相对中心进行衍展的旋法的作用。民间常用的四宫体系（调高）亦在这四个音级上立宫，这不能不使我们推断：传统音乐宫调逻辑体系中的稳定音级与不稳定音级之分应否建构在这四个音级之上？"四平"方能"八稳"。

稳定与不稳定之别既是由自然属性规定的，也是历史文化规定的。两种在不同的文化背景中建立的律制体系，形成

了建构于这一律制基础上全部音体系和音响功能的相异。解释传统音乐时运用的大小调体系的乐理知识将随着对自己律制体系的重新发现、重新认识而摇摇欲坠。相反，自己乐学体系中的术语概念，却由于对本位律制体系的系统阐释和科学实证，将在一个坚实的基座上渐渐矗立起来。

这就是对传统律学体系——复合律制——重新发现、重新认识的重大意义！

**假说之二：三声腔旋法形成的相对稳定结构**

在五声音阶的一个八度组中，可划分为数组由三个音级构成的核腔，毗邻的核腔之间重级叠位、彼此渗透、递次转换、互为主次、互为依从。这些三声腔构成调式组织的最小因子，它们可以成为各种调式的成份。

**表 8**

| 宫调式 | $\boxed{1}$ 2 3 | 2 3 5 | 3 5 6 | 5 6 $\dot{1}$ | |
|---|---|---|---|---|---|
| 商调式 | | $\boxed{2}$ 3 5 | 3 5 6 | 5 6 $\dot{1}$ | 6 $\dot{1}$ $\dot{2}$ |
| 角调式 | 1 2 3 | | $\boxed{3}$ 5 6 | 5 6 $\dot{1}$ | 6 $\dot{1}$ $\dot{2}$ |
| 徵调式 | 1 2 3 | 2 3 5 | | $\boxed{5}$ 6 $\dot{1}$ | 6 $\dot{1}$ $\dot{2}$ |
| 羽调式 | 1 2 3 | 2 3 5 | 3 5 6 | | $\boxed{6}$ $\dot{1}$ $\dot{2}$ |

三声腔的运动特点，在多数情况下是上下方的音环绕中间的音运动，使中间的音具有相对中心的稳定性，而中间音又常常就是颛曾体系的四个本位音，在以宫为主的框架中，它们四通辐辏，以最大限度顺应对该特质结构的调节顺化、移位改组。当四个本位音比重相当，你简直不敢说哪个是调





头因而使调头丧失其权威性。

萨波奇·本采在《旋律史》中说："五音结构是变化多端和善于适应的音库"。① 三声腔诸音间因其前后搭配、进行方式、建构的多样性和对每种调式的适应能力，使它们在同宫场内游移于各调式之间，我国传统音乐中的调式游移模糊现象，正是这些多元的基因彼此渗透的原故。此核腔向彼核腔的过渡，形成一组组块状的阶梯，时而在调头周围团聚成一个一个的群体，时而又聚集在另一些音级周围，因而形成各乐句结音的多样性。不断移动重心是单声思维的调式发展手段，是同宫场特殊结构的转换法则和自身调节规律，而宫音的重要作用就在于保持着整个系统的平衡。三声腔的多元，构成结音方式的多元，同一调式可以有多种结音，就在于调式中不断以四个本位音为核，建构着这些多元的中心，而某一核腔的侧重，决不意味着它可以升格为某一调式。近年来许多人借鉴中国书法的线形表现手段形容传统音乐单声性旋律线条。我们不妨再引申一下，书法的线条最终仍然凝结为一个块状的字，旋律线的延展也往往在音区上凝结为一组一组的块状。这往往造成一种相对的调式中心感，正是这种调式互渗的基本形态，给结音现象带来极大的多样性，似乎落在哪一声上都不违法，因为它都有一个相对稳固的"块体"支持着它的稳定，而且这些块体的中心，就是传统宫调逻辑的四个稳定的本位音级。

---

① 萨波奇：《旋律史》，司徒幼文译，北京：人民音乐出版社，1983 年。Szabolcsi，Bence *A History of Melody*，Originally published under title：A melodia Tortenete，Translated by Cynthia Jolly and Sara Karig，London：Berrie and Rockliff，1965.

《乐书要录》载："夫律吕循环，递传相似，其变微渐，难可分别。隔月则形象始著，宫商乃见，可得而识。然声不可以言，载名者，略以喻明。譬如五色，从白至黑，亦以变，微渐而成，何者？白似碧，碧似青，青似紫，紫似黑，然此诸色，各有浅深之渐。又如十二月节气之变，亦有微渐也。相近则难分，相远则易辨，故错杂五色，所以成文章，间采七声，所以成音调。"① 正是五色性旋律内部结构的核腔所具有的"递传相似，其变微渐"，在随月换调时，宫商诸调，方可识辨。载其名者，不过"略以喻明"而已。音阶犹如一块调色板，诸调基音的同构，使旋法进行互相搀扶，只有"浅深之渐"，难以断然区分。

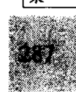
毕曲之处，只需将三声腔进行稍事调整，聚集一点，煞落某声，完全可以让人感到此曲就在这个调中。这就是三声腔的巨大潜力，它常常制约着我们的听觉习惯，模糊它的调式逻辑明确感，把其引入歧途。但我们潜在的心理结构中，宫音识辨能力往往大于调头中心，调头的向心内聚力，在一个个音区"块"的分解过程中被极大地冲淡了，这才是传统宫调体系的本质——重宫不重调。

由三种七声音阶、甚至充满了八声、九声等变化音级的旋律中，如西北地区的音乐，其音级进行方向，一般都是向本位音聚结。如表6所示，本位音构成旋法、乐汇、核腔的内在筋骨，像一条隐藏在背后的、不断向外散射着能源的源心，以隐秘的向心力拽引着核腔在它们周围环绕旋转。

西方近代科学的发展和逻辑思维的传统，使音乐基础理论的建构较早地进入了一个对乐音材料进行精密分析的阶

① 唐·元万顷：《乐书要录》，上海：商务印书馆，1936年。





段。如其说功能逻辑框架和把其它音级归属到这个网络中的术语，概括的是大小调调式音级的运动规律，不如说是提炼出一种可以进行客观观照和予以理论表述的运思样式。传统的中国人没有充分发展对宫调中诸元素进行精密分解、列类归纳的抽象概括，没有在“以宫统调，以调统声”(朱熹语)的大系统中，再派生出隶属于它们的子系统，分解出宫调元素的子概念。笼而统之靠直觉意会的宫调，像一块不可分割的“板块”，无法再剖析下去，没有大小调功能网那样严格的逻辑依据和立调标准，可以给予广阔为解释幅度，即使感到煞声并非调头，似乎又说不出个所以然。正如我们在板眼概念下和记谱方式中，再没有了更细微的节拍比例表述方式和传导符号一样，在宫调概念下再找不到更小的结构术语，认识结构到此为止，无法再逼进、抽象。近年来在民族音乐学研究中提出的三声腔理论①，使我们在宫调体系的研究中可以更微观地透视，构成中国传统曲调内在机制中最基本的单位。那些灵活多变而掌握不住它的来龙去脉和功能趋势的核腔，在有了律制上颠曾体系的研究成果后，将使我们可以较科学地观察到这些迷离扑朔的核腔的向心力都来自什么原动力，因而可以把宫调层次下的微观研究，推向更深的解剖层面上。

## 二 传统音乐煞声形态的五种类型试析

下列煞声形态的分析与煞声原则的总结，不包括常规的

---

① 杨匡民：《湖北民歌三声腔及其组织结构》，南京艺术学院音乐理论教研室编：《民族音乐学论文集》，1981 年，上册，第 182 ~ 197 页。

归煞调头方式。我们必须申明，归煞调头是曲调收束最自然、最常见、占比例数最大的形态样式。我们的研究目标是阐述那些在传统音乐的宫调逻辑中，既可走向调头，又可寄落它声并且在一定范围中持定有常的规律和原则，并且研究即使归煞调头，也不是按大小调方式而有自己的逻辑程序因而在西方理论模式中常被误为转调的形态类型。对大量的材料进行分析后，暂时归纳为五种类型，我们试图用上面论及的有关煞声的乐学理论，用经过筛选的、必不可少的谱例，试析部分传统音乐的煞声规律。

## § 毕曲不落调头寄煞稳定音级

谱例 2-1 黄梅戏《春香传》女平词

| 均 |  | 均主：$^{b}$B |
| --- | --- | --- |
| 宫 | 下徵音阶 | 音主：F |
| 调 | 徵调式 | 调头：C |
| 煞 | 寄煞 | 结声：D |




月儿 弯 弯
花 儿
红，
端 阳 春风 把 人 熏。
小 姐 今日 广 寒 游， 带 来 了(夹白)什么？
带 来 了 心事 重
重。

谱例 2－2　黄梅戏《春香闹学》男平词

| 均 |  | 均主：$^{b}$E |
| --- | --- | --- |
| 宫 | 下徵音阶 | 音主：$^{b}$B |
| 调 | 宫调式 | 调头：$^{b}$B |
| 煞 | 寄煞 | 结声：C |













安徽黄梅戏的女平词，是非常规范的五声徵调式，而毕曲煞声却有规律地落在羽声上，作为此种模式的翻版和呼应，宫调式的男平词，毕曲煞声也落在调头上方大二度的商声之位。如果释为调式交替，全曲的旋法逻辑始终围绕调头衍展，并无任何“伏笔”。而问题就出在这始终不变、步“调”一致的范式上。黄梅戏的曲式逻辑，并非上下句，也非启承转合，是在一句腔型上衍展变化的结构，而每句几乎无一例外地煞在调头上。按常规道理，落于调头最具有稳定感、动力性最小，但此不厌其烦频煞调头的结句布局，反倒形成了某种动力和终篇时的逆反动势，使毕曲之位隐然布下变动求异的潜势。而句句落煞调头的结构分量，并不影响毕曲寄煞它声的调式判断。既在同中求异，却又“寄”不压

正。可以说，通篇围绕调头兜圈子的单句式结构，倒使它必然地于毕曲之位突破这一格局。这种与全曲诸句通煞调头而在毕曲之位卓然不群的对比原则，正是长期熟悉不断推敲这一腔格的民间艺人的审美情趣并逐渐建构出的独特逻辑。恰如水到渠成，瓜熟蒂落，自成章法。煞声原则并非只有一种，而是多种因素导致促成的，既有于乱中求稳，也有于稳中求异。而男女平词的四个落声，恰是“颠曾体系”的四个本位音。

《淮南子·诠音训》载：“徵音非无羽声也，羽音也无徵声也。五音莫不有声，而以徵、羽定名者，以胜者也”。①所以称为徵调式（徵音）、羽调式（羽音），不过因其骨干音出现的多寡和所处之位的重要与否（以胜者也）而定罢了，并没有说视煞为调。

谱例2-3　湖北民歌《幸福歌》

| 均 | | 均主：♭B |
|---|---|---|
| 宫 | 下徵音阶 | 音主：F |
| 调 | 宫调式 | 调头：F |
| 煞 | 寄煞 | 结声：C |




① 吉联抗译注：《两汉论乐文字辑译》，北京：人民音乐出版社，1980年，第63页。













《幸福歌》是分节歌，多段歌体均煞宫位，只在第四段的终止句，出于终篇时情绪的高昂寄煞在高五度的徵声上。分节歌形式中，段段归煞调头而最后一段高扬音域的毕曲方式是很常见的。下表粗选 10 例（见下页）。可见一斑。寄落之位全部为四基之音。

**煞声原则之一：** 许多曲调的调式稳定感和完整性是很正常的，然而曲终另辟一径，并不归煞调头，却也感到稳定安适。颠曾体系的多元稳定结构使四个本位音均具收拢功能。在遵循着一般的调式逻辑和煞声原则之外，作为顺应此结构的变通方式，不落调头反觉脱了沉重之感。何必事事循规蹈矩，既有有利的灵活结构，就有顺水推舟的变通原则，更有

充分施展、有意追求的意愿。由于调式比重的分量，此类形态并不影响调式的完整性和对它的判断。

**表 9　　十首分节歌各遍煞声不同的统计表**

| 曲名 | 地区 | 前段煞声 | 末段煞声 | 资料出处 |
|---|---|---|---|---|
| 紫竹调 | 江苏 | 羽 | 徵 | 《音乐研究》83 年期第 78 页 |
| 十二月花 | 新宁 | 徵 | 商 | 《陕甘宁老根据地民歌选》第 310 页 |
| 小斗放账大斗收 | 甘肃 | 徵 | 商 | 《中国民歌》（一）第 128 页 |
| 十二个月 | 甘肃 | 羽 | 商 | 《中国民歌》（一）第 133 页 |
| 阿里玛 | 青海 | 徵 | 商 | 《中国民歌》（一）第 237 页 |
| 十大政纲歌 | 湖北 | 宫 | 羽 | 《中国民歌》（一）第 415 页 |
| 铜钱歌 | 湖南 | 徵 | 羽 | 《中国民歌》（一）第 534 页 |
| 梅河船夫号子 | 广东 | 徵 | 宫 | 《中国民歌》（二）第 394 页 |
| 野鸡打铃 | 吉林 | 羽 | 商 | 《中国民歌》（三）第 171 页 |
| 小小门楼 | 河北 | 宫 | 羽 | 《中国民歌》（四）第 91 页 |

## § 时时强调“主音”与步步趋向“调头”——不同逻辑的不同归宿

如果说上一类煞声形态是在完整的调式结构中寄落它声，常被我们释做调式游移的话，那么，这一类煞声形态因其调式的“不完整”而常被我们释为调式转调。究其原因，这种观念来自下述对调头涵义的理解：调头就是整个调式音列围绕其运转且具有相对中心作用和稳定功能的音。第一，当同宫场内四个本位音的某一两个以先入为主的时序相对平衡，且具有相当分量的稳定结构时，断“调头”仅以“稳定功能”就无所凭借。第二，当三声腔结构不断围绕各稳定音

级运转，中心常常调整且占有一定篇幅时，断“调头”仅以“中心作用”，也不足凭矣。第三，特别在调头的统辖作用不过早地暴露身份，隐而不现，而到最后才在三声腔的改组调换中渐至推出时，它的不宣而至，就常常令我们有转调之感了。先入为主的其它稳定音级的中心感，似乎从反客为主到寄人篱下了。逻辑的关键在于：调头的统辖作用在这里是以拽引着曲调起伏不断向它趋进的方式呈现出来的。这类形态大量地出现在民歌体裁中。

谱例 2－4　　湖北民歌《看郎》

| 均 | | 均主：G |
|---|---|---|
| 宫 | 下徵音阶 | 音主：D |
| 调 | 商调式 | 调头：E |
| 煞 | 正结 | 结声：E |

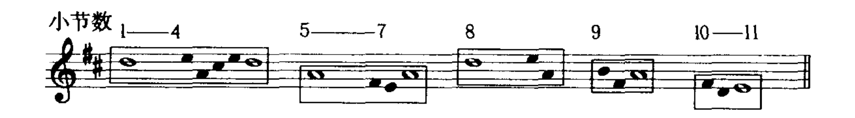


谢功成、马国华先生分析道：“最后落音于商，才明确为商调式，……而在结束前的大段进行并看不出最后要落于商……的趋势或必然性。”①

① 谢功成、马国华：《论同宫场》，湖北艺术学院和声学学术报告会办公室编：《和声学学术报告会论文汇编》，1979 年，第 28 页。

正像汉字书法以线展情却以块凝义，从三声腔环绕聚合的音区上的块状也可辨出同宫场型的思维特点。

谱例 2-5




不难看出，全曲环绕宫徵二音，平衡对称地布成两个音区块，相隔四度完满稳定，颇有宫调假象。但最后两小节，峰回路转，稍事铺垫，推出典型的商调三声腔乐汇，调头如水落石出，顺势而至。正是这种三声核腔的适宜转换、重新搭配结构，使旋律以各本位音为相对中心，运转流畅，无所滞碍，游刃于各调之间，经历完各音区之后，趋落到音域下方音主与角声对持的、以商为中心的腔体内，调头迟迟显身，如履轻车熟路，毫无唐突之峰。

西方音乐，特别是器乐作品的高度发展，使旋律迅速地在整个音域，整个音阶音列中全方位地展示出来，和声中的三个主要和弦，概括了音阶中全部音级，所以调式主音的统辖作用和紧密逻辑感，必须以加强调式骨干音级的途径强调其中心感。传统民歌的行腔，因其单音音乐的特点，常常在一个比较高的音区上开始呈现，一个个核腔的旋律孤线，缓缓落下，徐徐道来，渐渐展示整个调式各音区中的音列，调头有时并不是以不断强调而是以步步趋向的途径蹒跚而至。

这是中国自己的、独特的调式逻辑。我们之所以把这种现象释为犯调，就在于我们把西方理论中主音就是旋律中占突出位置的音，或者它的逆定理，最重要的骨干音必是调式主音的旋律发展逻辑，套在自己头上了。

园林艺术讲究“引景”、“显景”，没有这悬而不决的“引”，就没有那豁然开朗的“显”。前面影壁屏风、茂林修竹，是为引向背后的古塔山溪、飞阁奇泉。清初文人赵执信在《谈艺录》中说道，绘龙不必头尾毕现，“云中露一爪一鳞”更传神态，“而龙之首尾完好固宛然在也”。有意含蓄，不一下子把什么都交待个明明白白，这是中国式的审美趣味。恰如园林艺术采用种种曲折多变的手法分割，布置、组织、创造空间，同宫场内各核腔堆集叠摞、搬挪调换、周回曲折、便当畅顺，调头或藏或露，毋需频频抛头露面，但在总的层面上，步步趋向调头。因为四个本位音稳定框架的统一，使中心音的转换，如履平地，不存在各调式中属与下属五度连环般的那种井水不犯河水式的顶撞，毕曲之处，又入一“村”，并无转调的别扭之感。既无把数音咸归一响的多声之长，就有把调头步步推出的刻意安排。那似乎有意躲避着的调头，冷不丁地冒出来，看似转调，实是我们不涉理路，只知“开门见山”，不知“曲径通幽”。有些人将某曲只用三声四声，称为三声音阶、四声音阶，其实五声、七声俱在，只是不出现而已，道理也在这。“即其笔墨所未到，亦有灵气空中行”。(高日甫诗)

**煞声原则之二：**园林艺术，常有初入门楣、欲露还遮、渐入佳境、豁然点题之径。传统乐曲的变奏逻辑亦与西方相背，旋律主干被加花手法装饰掩蔽，随速渐急、层层减料，最后方把主题旋律，干干净净地抖出来。煞声形态亦有此

道。以主音必是主干音的分析理论常常如堕雾中，把藏在最后的调头释为转调。有时，煞声之音不但于曲中不为骨干，甚至绝无仅有。既寓同宫，何需事必躬亲，阕前山重水复，毕曲柳暗花明。审美趣味与宫调规律的结合，以多么隐秘和严密的方式不露圭角地存在着。曲末令人耳目一新、为之一爽的效果，正是这种心理结构的驱使使然。

## § 一曲多用原则派生同牌异煞形态

**表 10 〈黄钟宫〉 曲牌《醉花阳》起调毕曲统计表**

| 曲牌名称 | 调名 | 起调 | 毕曲 | 剧名 | 演唱行当 | 曲谱出处 |
|---|---|---|---|---|---|---|
| 《醉花阳》 | 正工调 | （工）角 | （工）角 | 均天乐·诉庙 | 小生 | 《集成曲谱》金部、八 |
| …… | 正工调 | （尺）商 | （工）角 | 牡丹亭·圆驾 | 旦 | 声部、五 |
| | 凡字调 | （工）角 | （尺）商 | 邯郸梦·云阳 | 老生 | 玉部、三 |
| | 正工调 | （工）角 | （工）角 | 长生殿·絮阁 | 冠生 | 玉部、七 |
| | 六字调 | （四）羽 | （上）宫 | 连环记·问探 | 丑 | 振部、二 |
| | 六字调 | （尺）商 | （工）角 | 水浒记·刘唐 | 净 | 振部、五 |
| | 六字调 | （上）宫 | （上）宫 | 麒麟阁·三挡 | 老生 | 振部、六 |

## 表 11 〈中吕宫〉 曲牌《粉蝶儿》起调毕曲统计表

| 曲牌名牌 | 调名 | 起调 | 毕曲 | 剧名 | 演唱行当 | 曲谱出处 |
|---|---|---|---|---|---|---|
| 《粉蝶儿》 | 尺字调 | (五)羽 | (合)徵 | 东窗犯事·扫秦 | 丑 | 《集成曲谱》金部·一 |
| | 尺字调 | (凡)和 | (工)角 | 吟风阁·罢宴 | 老旦 | 声部·八 |
| | 六字调 | (工)角 | (工)角 | 单刀会·训子 | 净 | 玉部·一 |
| | 小工调 | (仩)宫 | (工)角 | 邯郸梦·扫花 | 小生 | 玉部·三 |
| | 尺字调 | (仩)宫 | (凡)和 | 宵光剑·救青 | 净 | 玉部·五 |
| | 尺字调 | (仩)宫 | (合)徵 | 风云会·送京 | 净、旦 | 玉部·六 |
| | 小工调 | (伬)商 | (合)徵 | 烂柯山·悔嫁 | 正旦 | 玉部·六 |
| | 小工调 | (仩)宫 | (工)角 | 长生殿·惊变 | 小生、旦 | 玉部·八 |
| | 小工调 | (六)徵 | (工)角 | 西游记·撇子 | 正旦 | 振部·二 |
| | 尺字调 | (仩)宫 | (合)徵 | 一种情·冥勘 | 净 | 振部·三 |
| | 尺字调 | (仩)宫 | (合)徵 | 红梨记·醉皂 | 付 | 振部·四 |
| | 小工调 | (仩)宫 | (合)徵 | 渔家乐·刺梁 | 旦·净 | 振部·六 |
| | 尺字调 | (五)羽 | (合)徵 | 满床笏·祭旗 | 生 | 振部·八 |

**表 12 〈仙吕宫〉 曲牌《点绛唇》起调毕曲统计表**

| 曲牌名称 | 调名 | 起调 | 毕曲 | 剧名 | 演唱行当 | 曲谱出处 |
|---|---|---|---|---|---|---|
| 点绛唇 | 尺字调 | （五）羽 | （合）徵 | 琵琶记·辞朝 | 末 | 《集成曲谱》金部·二《振飞曲谱》94 页 |
|  | 凡字调 | （上）宫 | （工）角 | 琵琶记·辞朝 | 生 | 《集成曲谱》金部·二《振飞曲谱》95 页 |
|  | 正工调 | （尺）商 | （上）宫 | 牡丹亭·冥判 | 净 | 《集成曲谱》声部·五 |
|  | 小工调 | （凡）和 | （合）徵 | 紫钗记·边愁 | 众唱·生 | 声部·六 |
|  | 正工调 | （上）宫 | （上）宫 | 四声猿·骂曹 | 生 | 振部·三 |
|  | 小工调转六字调 | （五）羽 | （合）徵 | 八义记·观画 | 作旦 | 振部·四 |
|  | 正工调 | （上）宫 | （上）宫 | 红梨记·花婆 | 老旦 | 振部·四 |
|  | 尺字调 | （五）羽 | （合）徵 | 十五贯·判斩 | 外 | 振部·七 |
|  | 尺字调 | （五）羽 | （尺）商 | 满床笏·卸甲 | 小生 | 振部·八 |

**表 13 〈南吕宫〉 曲牌《一枝花》起调毕曲统计表**

| 曲牌名称 | 调名 | 起调 | 毕曲 | 剧名 | 演唱行当 | 曲谱出处 |
|---|---|---|---|---|---|---|
| 《一枝花》 | 六字调 | （四）羽 | （四）羽 | 南柯记·瑶台 | 五旦 | 《集成曲谱》玉部·四《振飞曲谱》197 页 |
|  | 尺字调 | （尺）商 | （四）羽 | 长生殿·弹词 | 老生 | 《集成曲谱》玉部·八《振飞曲谱》369 页 |
|  | 凡字调 | （四）羽 | （工）角 | 红梅记·鬼辨 | 旦 | 振部·三 |
|  | 凡字调 | （尺）商 | （四）羽 | 满床笏·卸甲 | 生 | 振部·八 |

表 14 〈双调〉 曲牌《新水令》起调毕曲统计表

| 曲牌名称 | 调名 | 起调 | 毕曲 | 剧名 | 演唱行当 | 曲谱出处 |
|---|---|---|---|---|---|---|
| 《新水令》 | 小工调 | （五）羽 | （上）宫 | 金雀记·醉圆 | 旦、小生 | 《集成曲谱》金部·五 |
| | 尺字调 | （工）角 | （上）宫 | 双红记·青门 | 净、旦 | 金部·五 |
| | 小工调 | （五）羽 | （上）宫 | 西楼记·错梦 | 小生、贴 | 金部·六 |
| | 小工调或尺字调 | （工）角 | （上）宫 | 醉菩提·醒妓 | 生、旦 | 金部·八 |
| | 尺字调 | （五）羽 | （四）羽 | 昊天塔·五台 | 净 | 声部·一 |
| | 尺字调 | （工）角 | （上）宫 | 马陵道·孙诈 | 生 | 声部·一 |
| | 小工调 | （工）角 | （上）宫 | 荆钗记·男祭 | 老旦、小生 | 声部·三 |
| | 上字调 | （工）角 | （工）角 | 单刀会·刀会 | 净 | 玉部·一《振飞曲谱》39页 |
| | 小工调 | （五）羽 | （上）宫 | 浣纱记·泛湖 | 小生·旦 | 玉部·三 |
| | 小工调 | （尺）商 | （上）宫 | 南相记·情尽 | 小生、旦、净 | 玉部·四 |
| | 小工调 | （工）角 | （四）羽 | 吉庆图·醉监 | 小生、末、贴 | 玉部·六 |
| | 小工调 | （五）羽 | （四）羽 | 烂柯山·泼水 | 生、正旦 | 玉部·六 |
| | 尺字调 | （工）角 | （四）羽 | 铁冠图·探山 | 外 | 玉部·六 |
| | 尺字调 | （工）角 | （四）羽 | 义侠记·打虎 | 生 | 振部·三 |
| | 小工调 | （五）羽 | （四）羽 | 玉簪记·佛会 | 老旦 | 振部·六 |
| | 小工调 | （五）羽 | （四）羽 | 白罗衫·井遇 | 小生 | 振部·八 |

表 15　〈商调〉　曲牌《集贤宾》起调毕曲统计表

| 曲牌名称 | 调名 | 起调 | 毕曲 | 剧名 | 演唱行当 | 曲谱出处 |
|---|---|---|---|---|---|---|
| 《集贤宾》 | 尺字调 | （五）羽 | （上）宫 | 长生殿·酒楼 | 老生 | 《集成曲谱》玉部·七 |
|  | 六字调 | （尺）商 | （四）羽 | 两世姻缘·离魂 | 旦 | 振部·一 |
|  | 六字调 | （四）羽 | （四）羽 | 西游记·认子 | 正旦 | 振部·二 |
|  | 六字调 | 羽 | 宫 | 西游记·认子 | 正旦 | 《振飞曲谱》64页 |
|  | 六字调 | 角 | 宫 | 牡丹亭·拾画、叫画 | 巾生 | 《振飞曲谱》170页 |

表 16　〈越调〉　曲牌《斗鹌鹑》起调毕曲统计表

| 曲牌名称 | 调名 | 起调 | 毕曲 | 剧名 | 演唱行当 | 曲谱出处 |
|---|---|---|---|---|---|---|
| 《斗鹌鹑》 | 六字调或凡字调 | （工）角 | （上）宫 | 不伏老·北诈 | 净 | 《集成曲谱》金部·一 |
|  | 六字调 | （工）角 | （上）宫 | 双红记·击犬 | 净 | 金部·五 |
|  | 六字调 | （尺）商 | （上）宫 | 醉菩提·当酒 | 老生 | 金部·八 |
|  | 六字调 | （尺）商 | （工）角 | 草庐记·花荡 | 净 | 声部·八 |
|  | 尺字调 | 徵 | 角 | 东窗事犯·扫秦 | 丑 | 《振飞曲谱》56页 |

上列北曲曲牌，均有寄煞现象，甚至两种煞声方式势均力敌，难分何者为胜。但问题的性质仍然清楚，熟悉昆曲的人，能毫不犹豫地辨明常规煞角的《醉花阳》与寄煞宫音的《醉花阳》同属一调一牌，能不假思索地指出常规煞宫的

《新水令》与寄煞羽角的《新水令》并未转调犯腔。原因很简单，我国戏曲音乐中许多列属在宫调名词下的曲牌，既包括调高，也包括调式；既包括该调所用基本音域，也包括该调在旋律中着重运用的某些音级、旋律进行成规、音乐风格和情绪的特定指向，并也确实在很大程度上确立出篇中结句与毕曲煞声的一般程式。但它们又都是可以根据唱词声韵的不同和表达内容的变化，在保持基本风貌的前提下于一定范围内加以改变和调整的。它的可塑性并非完全自由，从上表可知，每种寄煞几乎总是此调中的骨干音，而且也相对规范。从下例曲谱可知，同一曲牌在寄煞它声之时，总或多或少地将旋律做某些调整，以利于寄煞时的顺理成章。谱例2－7的煞声，宫商角徵羽俱全，是很少见的特例。



谱例2－6　商调曲牌《集贤宾》尾句煞声

引自孙玄龄《元散曲的音乐》译谱①

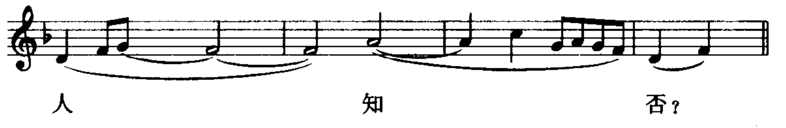



① 孙玄龄：《元散曲的音乐》，北京：文化艺术出版社，1988年。



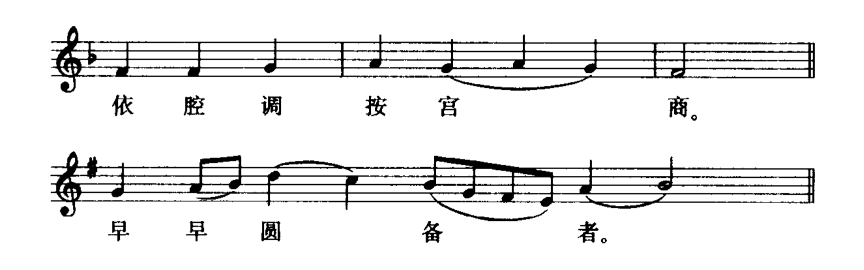







谱例2-7 曲牌《神仗儿》尾句煞声

引自孙玄龄《元散曲的音乐》译谱






我们现以京剧的西皮、二黄为例看腔格与调式关系。如果把西皮、二黄看做调式问题，那么相同的宫调式、商调式为什么不能叫西皮、二黄？如果西皮不煞宫声，二黄不落商位就不是西皮二黄或犯入它调了吗？道理很简单：西皮、二黄有它们特定的旋法规则，它的上下句是一个相对稳定，随着语调不断调整但却万变不离其宗的旋律型，甚至它的间插过门都是经过高度提炼的乐句程式。

二黄生旦腔的上句，如需拖腔便要由煞宫改落羽声，老生二黄的下句唱腔，阴平字的用高唱煞于商声，阳平字的用低唱煞于徵声，拖腔时也需落徵。“一般来讲，上句变换终

结比下句多而自由；唱段中间的变化比唱段末句的可能性大……慢速、中速的板式又比快速板式变换结结音的多些。”①表 17 中数例在毕曲部位，唱腔落音仍是常规，但最后终篇却仍要补足一个煞宫的行弦。

谱例 2 - 8



这种现象非常普遍，也是具有规律性和程式性的毕曲方式。落于宫音正说明了传统音乐宫调体系由宫音统辖全局的内部规律，并不是一个调头落腔就能把某一声腔的调式属性说明白的。以皮黄腔为调式的观念，无法解释上表中的煞声现象。皮黄腔之所以为皮黄腔，当然有它终止煞声大体规范这一稳定因素，但也决不排除随词韵的变化而相应调换的可能。用煞声归于调头的原则去判断进而用调式的名称解释它，都难以释通。这是在某一特定范围中由一代一代的艺术大师、琴师创制完善起来，又在它的观众面前得到普遍认同并以赞许态度对待其流派不同的行腔式样——腔格。这种个性鲜明的声腔，能够简单地屈属在调式概念之下吗？

① 刘国杰：《论京剧皮黄腔旋律的发展变化》，南京艺术学院音乐理论教研室编：《民族音乐学论文集》，1981 年，下册，第 536 页。

表 17　　九段京剧唱腔毕曲煞声统计表

<table>
<tr><th rowspan="2">声腔</th><th rowspan="2">生旦类别</th><th rowspan="2">京胡定弦</th><th colspan="2">常规结句煞声</th><th colspan="2">一般可用结句煞声</th><th rowspan="2">实例出处刘吉典《京剧音乐概论》</th></tr>
<tr><th>上句</th><th>下句</th><th>上句</th><th>下句</th></tr>
<tr><td rowspan="2">二黄</td><td>旦腔</td><td rowspan="2">52弦<br>Sol re</td><td>宫</td><td>徵</td><td>徵、角、如需拖腔改煞羽</td><td>商、宫、</td><td>毕曲煞商:《状元媒》柴郡主唱,张君秋演唱。P191<br>毕曲煞宫:《贺后骂殿》贺后唱,程砚秋演唱。P232</td></tr>
<tr><td>生腔</td><td>宫</td><td>商</td><td>如需拖腔改煞羽。导板可煞商、角、徵</td><td>如需拖腔改煞徵。毕曲行弦常煞宫</td><td>唱腔落徵,行弦煞宫。《洪洋洞》杨延昭唱,谭鑫培演唱。P213《文昭关》伍子胥唱段同此。</td></tr>
<tr><td rowspan="2">反二黄</td><td>旦腔</td><td rowspan="2">15弦<br>do Sol</td><td>羽</td><td>宫</td><td>徵</td><td>徵</td><td>唱腔落商、毕曲行弦煞宫:《宇宙锋》赵艳容唱,梅兰芳演唱。P288</td></tr>
<tr><td>生腔</td><td>徵</td><td>商</td><td>宫、角、羽、导板可煞商</td><td>徵、羽</td><td>毕曲煞羽:《满江红》岳飞唱,李少春演唱。P281<br>唱腔落徵,毕曲行弦煞宫:《碰碑》杨继业唱,李和曾演唱。P260</td></tr>
<tr><td rowspan="2">西皮</td><td>旦腔</td><td rowspan="2">63弦<br>la mi</td><td>羽</td><td>徵</td><td>商、徵、宫</td><td>宫</td><td>毕曲煞宫:《徐母骂曹》徐母唱,卧云居士演唱。P329</td></tr>
<tr><td>生腔</td><td>商</td><td>宫</td><td>羽、角、徵</td><td>徵</td><td>毕曲煞徵:《斩黄袍》赵匡胤唱,刘鸿声演唱。《京剧音乐初探》P249。</td></tr>
</table>

表 18　　　　　　　　《八板》结音表

| 句序 | 一 | 二 | 三 | 四 | 五 | 六 | 七 | 八 | 乐谱来源 |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 各句落音 | 商 | 徵 | 商 | 徵 | 宫 | 宫 | 宫 | 宫 | 《弦索备考》引自《弦索十三套》 |
| | 宫 | 徵 | 商 | 宫 | 宫 | 宫 | 宫 | 宫 | 河南流行《单八板》引自《弦索十三套》 |
| | 商 | 徵 | 商 | 宫 | 宫 | 宫 | 徵 | | 《老六板》1926 年《中国雅音集》 |
| | 商 | 徵 | 商 | 徵 | 宫 | 徵 | | | 《老六板》1924 年《雅音集》 |

《八板》为民间以“对板为真”的加花手法繁衍众谱的母曲。见毕曲煞声，断为宫调式无疑，然而民间流行诸谱中，又有煞徵的另一毕曲现象，旋律轮廓相同而毕曲方式各异的同一曲牌，可否认为是两个调式？从旋律中徵声与宫声的强调和突出地位来讲，两者几乎势均力敌。从整个结构中诸乐句的落音来看，半结以商徵的呼应渐次偏向宫声。它们正是五度相生的链环：E—A—D（小工调 D 宫）。始则三足鼎立，渐次归于本宫。这个调式框架从深层制约着旋律的发展，从同宫场的理论看，可以不计较旋律在进行过程中不断围绕某一声的发展而注重整个旋律的趋势，可以认为《八板》是一首宫调式的乐曲，这是全国大多数八板的特点，由于徵音在这首曲牌中的重要地位，作为一种变体或将母体裁截用之，它又可以将全曲寄煞徵声。这正是音阶型思维的特点，叫它宫调式，不如称它同宫场更合适。

谱例 2－9

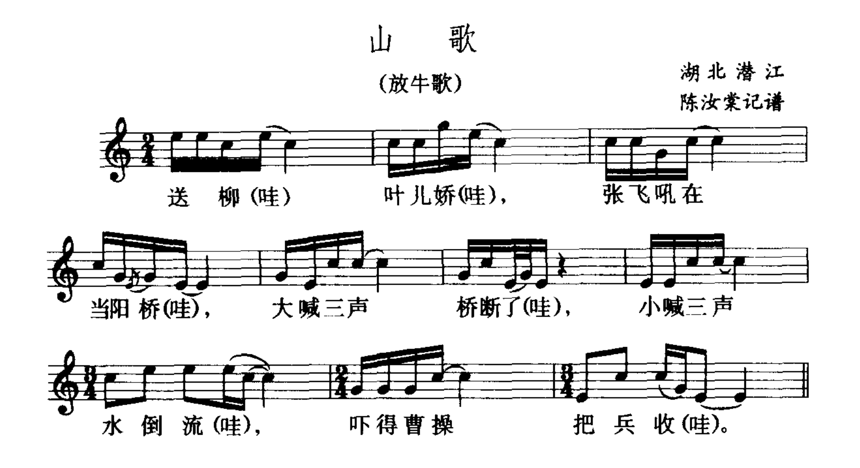
## 正月里杨叶儿起




谱例 2－10



谱例 2-11




上列三调所用音级完全一样，音调均呈共同风格，旋法规律也如出一辙。这种在湖北大量存在的民歌，当地的研究者称为“楚宫体系”宫角徵三声腔。这种在同一色彩区内音列相同、旋法相同、风格相同但煞声不同的民歌，应该视为不同的调式，还是理解为同宫场内煞声方式不同呢？

第一，这种宫角徵三声腔构成的楚地民歌以煞宫居多，煞徵次之，煞角再次之，宫声居于主导地位。

第二，同一民歌改变煞声，并不令人有异调之感，煞落宫角徵无可无不可，因其旋法互通，以哪一种调逻辑都能解释通，没有非此莫为归落调头的必然性。

第三，隐藏在此类表层上同构异煞现象的背后，是一个宫音所率的同音列，以宫为根的思维轨迹袒露无余。没有任何它声的干预，廓清了宫调的筋骨，旋律兜来绕去，不逾矩

外，煞声落此落彼，无所滞碍。

传统音乐实践中重宫的心理定势，使当地歌手不会计较此歌必须属于什么调式，而是用音阶思维方式行腔走调。煞声不同,只是此种框架中的变通方式而已。因此，我们认为,分析这类地域性极强具有一定行腔成规的曲调，对其煞声的不同，倒是“小事糊涂大事不糊涂”的好。即叫“楚宫体系”，不妨融其一炉，就称同宫寄煞，不必视煞为调。

**煞声原则之三：**牌者，明体示途之谓。长年的实践经验、行腔习惯，渐至牢固地聚结为一些高度组织化和程序化的曲调范例，曲牌即是予以标准化、定型化的母体。这些行腔准则，包括旋律、结构、节奏、宫调、音区、煞声等。规范的煞声，确实形成条件反射式的期待反应，它是保持和辨认该曲牌、声腔、民歌的主要标志之一。但曲牌又是具有多种适应能力的可塑性很强的体例，对此的认同感并不排除变通可能，一曲多用原则派生出同体异煞原则。种种变通方式在应用的可行范围内也趋定型化。熟知此牌的人在寄煞它声时，心中还是有一本常理该当怎样煞声的“正谱”。同宫场内机制的相通使其寄煞型态并无犯调之感，与此对应的听觉习性，也决不默守成规，而是因势利导。

## § 重尾结边——从宫调逻辑的煞声意义到毕曲终篇的结构意义

谱例 2－12

琴曲《梅花三弄》

丝竹《春江花月夜》

丝竹《行街》

丝竹《三六》

山东鼓吹《百鸟朝凤》

山东济宁套曲《串鼓》

tr

山西八大套的四个固定尾声终止型

上列乐汇、乐句和短小乐段，都处在某一乐种较定型的保留曲目中有规律地再现于各段落的结尾部位。这一现象在传统器乐曲中十分普遍，民间有“重尾”、“合尾”等称呼。为便于分析，我们暂将“重尾”一词界定为：在乐曲段末或句末的固定结构部位屡屡再现或稍作更动的变化再现，起着统一贯穿和终篇毕曲作用的相同的乐汇、乐句或短小乐段。

公式的意义，在于强化和抽象出事物的某些特征供人观察，如同没有西方的终止式我们就难以体验功能网那强烈的稳定结构和磁铁般的逻辑力量，没有这种公式化的图解方式我们就难以体察文化属性赋予每个音的特殊品质和鲜明个性。我们对重尾方式的界定也旨在进行归纳性地考察，在无数具体的传达方式下，在表层上近乎依赖直觉的技术能力，并非套用教课书式的条理分明的信条所呈现出来的深层的思维轨迹。中国的思维方式决不会出现艺术上的公式，但却会出现艺术上的程式。这是为什么？重尾程式的来源是，某一乐汇、乐句、短小乐段经常出现，渐渐凝定为某一地区的乐种、曲种、流派中得到普遍认同的习用性，因而也是稳定性乐汇。艺人们熟悉它，乐曲的停住部位出现它会感到稳定安适。最后它开始超脱某一固定的曲牌甚至调式，成为可以统摄整个乐种的固定性程式。

《音乐形态学》的作者在《终止式》一节中对我们说了一句颇有启示的话，终止式的来源与形成并非出自音阶、调式，而是来自时间、节奏。音乐是时间的艺术。乐音运动的发展必然要求某种遏止它发展给人以喘息的结构方式。只要有一定的时间长量，就要有推动它发展和阻止它发展的两种力量。这种缓和紧张感造成平和感的结构方式，便是通常所谓终止乐汇的思维模式，它起着调解乐曲结构，停止某一乐

思、开始另一种乐思的枢纽作用。终止式决不仅是调式中不稳定与稳定间张力的解决，它也是时间长量、结构跨度的归结。

单音音乐，不像复音音乐那样得天独厚，两个和弦便可以解决问题。这种缓解的方式，即遏止紧张趋势带来终篇毕曲的“结边”，便大多为一个短小的乐句，至少是一个两小节的乐汇，而且只有在数次再现中才能产生醒耳的作用。

为什么传统音乐中的重尾语汇没有形成像终止式那样一套严格固定的搭配方式？

（一）也正因为是单音音乐，这种结边语汇才不会成为一成不变的模式。如果全国的器乐作品都用一种结边乐汇，那简直不可思议，也绝对不必要。重尾乐汇千姿百态、随机应变，但决不随意乱变，它是在传承中逐渐积淀定型下来的经验性总结。

（二）西方终止式能成为欧洲大部分专业音乐的“流通货币”也因其地理之便。中国幅员辽阔，古代交通不便所带来的文化上的封闭性，使各地的乐种、曲种、器乐流派具有相对的独立性。

（三）西方音乐为大小调体系，大音阶小音阶是孪生胞弟，属功能模式兼济两方。中国音乐为多调式体系，诸调结构各不相属，难以制定一种模式去适应五种调式，因此八仙过海各显其能。

（四）历代音乐理论家即使谈起调毕曲，也只注意毕曲之一声是否“雅正”，根本没料到是一定长度的乐汇及其结构意义。

翻查西安鼓乐的大量乐谱，我们几乎处处可见下例常用乐汇。

谱例 2－13







这是些常用乐汇，还是重尾乐汇？

西式终止式是经由长期的实践，再经过诸多理论家们的抽象、归纳、概括为一系列公式，反过来作用于实践的过程。它甚至不无强制性地迫使后来的莘莘学子要在创作中接受这已高度理论化了的范式。而传统音乐的结边语汇，是在长期实践的约定俗成中，正在经历着由常用乐汇逐渐提炼为结边程式的过程之中，它还处在自觉地或不自觉地运用状态中，没有人去专心从事这种理论概括，致使它从量的积累到质的飞跃变为一组明确的概念。有些时候，这些乐汇还常常处在曲牌的各个部位，甚至连续反复，但大部分情况，它们已被固定在毕曲、终篇、结段、煞句的部位，并已跨越了单个曲牌，形成乐种性的超乎各个曲牌之上的共同词汇，由一般的义素转化为一个特定的义素。终止程式的胚胎就这样经过世代传承，无意地从母体中酝酿成熟，独立门户了。

西仓鼓乐原谱（六调双八拍大乐）毕曲落宫，最后却要加一句常用结边乐汇：

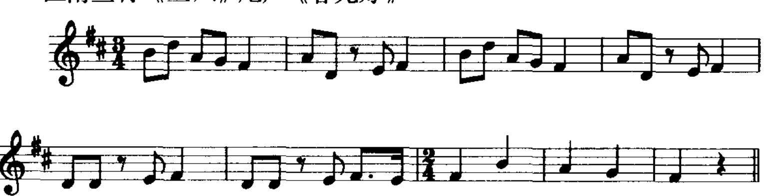
谱例 2－14



这简直是画蛇添足，大可不必。既已落宫，稳定异常，何必多此一举煞到角上？然而这个结边乐汇对于鼓乐艺人来说如同终止式对欧洲人的听觉习惯一样，具有同等的心理功能。

谱例 2－15

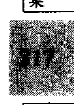
江南丝竹《三六》尾声《春光好》



江南丝竹《四合》尾声









广东小曲《平升三级》尾声





广东音乐《平升三级》分为三段，前有引子，后有尾声。引子、第一级、第二级分别煞羽，第三级煞宫，尾声却落于角声。广东音乐的《梅花三弄》与江南丝竹的《三六》（亦称《梅花三弄》）同样，三弄各弄终段均煞羽，只在尾声煞角。《四合》亦同。

“结边”一词来源苏南吹打乐，意指旋律材料取自前曲，但具有独立的结构意义并专用于煞尾的乐段。

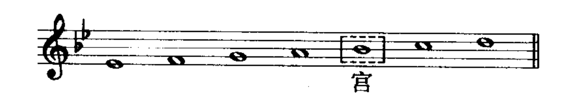
昆曲中各类独自成章的“煞”，器乐中各类结边，都已从母曲分离出来，单列为牌子。视结音认定全曲之调，无疑是张冠李戴。这类规格可以与前后乐曲的调式完全不同，由宫调意义完全升格、蜕变为结构意义。这就是传统音乐结构规律、煞声形态的又一重要原则——穿靴戴帽。

民歌中终止乐汇之所以不明显，就在于短小的结构与五声音阶旋法的平和感，不需要调解缓和的固定性结构，乐音发展的势头没有太大的紧张感，这与器乐作品大不一样，这是由音乐发展的时间长量决定的。但大型器乐作品的重尾形

态大概也来源于分节歌的多段体形式。戏曲各句落音程式也具有重尾性质，是一个不断重复某声以相对顿住再辟新章的信号，并非全归调头之力。

谱例2－16　山西文水民歌《哭丈夫》徐步成记谱

| 均 | | 均主:$^{b}$E |
|---|---|---|
| 宫 | 下徵音阶 | 音主:$^{b}$B |
| 调 | 徵调式 | 调头：F |
| 煞 | 寄　煞 | 结声:$^{b}$E |







上例如其将煞声视为调头，不如看做外加的呼号。真正的调头,煞在这个外加的哭泣般乐汇之前。偏音与归落其位的特殊大跳音程，是因凄楚苍凉乐曲内容的要求决定的。

**煞声原则之四：**乐种、曲种以某一民歌为母体繁衍而成的歌族，常常使某些习用性乐汇、乐句、乐段从母体曲中分离出来，从宫调逻辑的煞声意义转化为收毕各类调式乐曲的结构意义。给乐曲穿靴戴帽的原则使这些似乎可以随便套用装配上去的乐汇，具有稳定、缓冲旋律势头的结构功能。与欧洲的终止式和 Coda 相似，它反映出人类音乐思维在时间艺术中掌握技术能力的共性。

## §　落煞偏音——地域性常规变音与地域性听觉习性

《祁太秧歌音乐资料汇集》中的煞声统计分类如下：

**表 19**

| 宫 | 商 | 角 | 和 | 徵 | 羽 | 闰 |
|---|---|---|---|---|---|---|
| 55 | 8 | 7 | 7 | 87 | 19 | 14 |

两个偏音突出地使用在毕曲煞声之位，阎定文先生撰写的《祁太秧歌调式初探》① 一文将此普遍现象全部解释为犯调，或以清角为宫，或以变宫为角，或是以闰为宫。这种以五声音调听感习惯调换宫位，使煞声偏音隶归正声的原则是否具有合理性？

---

① 阎定文：《祁太秧歌调式初探》，南京艺术学院音乐理论教研室编：《民族音乐学论文集》，1981 年，下册，第 837 - 862 页。

谱例 2－17　祁太秧歌《小寡妇上坟》王效瑞唱

| 均 | 夹　钟 | 均主：F |
|---|---|---|
| 宫 | 下徵音阶 | 音主：C |
| 调 | 商调式 | 调头：D |
| 煞 | 寄　煞 | 结声：F |




十 七 八 的就 小 寡 妇　正 当　儿　年，

老 天 爷 在　拆　散 了　奴 的 姻啊啊啊　缘。　自 从 了 呀 在

儿 的 夫 在　下　世 的就 早 呀 哈，　把　奴 家

女　不 女 来　男　呀 不　男，　哎 嘞 哎 咳

把　奴 家　女　不 女 来　男 呀 不 就　男。

煞声都在同一音位上，也即均主之位。移宫犯调一般应具有一定的结构长度，没有结构长度的支持难以形成转调感。祁太秧歌多为短小的民歌体，仅凭一小节的煞声不足以

构成犯调。最重要的是，晋中地区的曲调多为七声、八声之乐，二变并不为偏，倒是位显声著。对偏音有特殊偏爱的音乐文化土壤中，二偏之味，有其担负煞声之任。地区性习惯的适宜环境，当地人的耳朵，听闻这些寻常熟耳的煞声决不会有不稳定或犯调之感，在质朴的劳动人民心目中，问题简单明了，它不过是常规的第四、七音级，不足为奇。

谱例2－18　祁太秧歌《卖绒花》（女）王效瑞唱

| 均 | 夹　钟 | 均主：F |
|---|---|---|
| 宫 | 清商音阶 | 音主：G |
| 调 | 徵调式 | 调头：D |
| 煞 | 寄　煞 | 结声：F |



谱例 2-19




上例是阎定文统计的祁太秧歌中煞于闰、和、宫三声上

的终止乐汇，它们的共同特征是在毕曲时由连续三个大二度音程的级进构成。我们暂时不管各自的调高，将其纳入同均三宫体系。

从这些小小的终止乐汇上看，结论已是显而易见：煞“闰”形态必是清商音阶，煞“和”形态必是下徵音阶，煞“宫”形态必是正声音阶。只有在这三类音阶上的这三个音级上方，才能构成“连续三个大二度音程”。

这一组组贯通于三种七声音阶间、旋法相似的终止乐汇，已是具有近似终止式的定格化了的毕曲程式。不难体察，它们决非一朝一夕之功、一人一口之力所能规范下来的。所要辨明的是，阎定文是用五线谱谱式所含有的十二平均律观念把它们看做增四度音程。记谱也没有用微升（↑）、微降（↓）记号表示出来。从我国音乐的律位传统来看，↓#fa ↓si 偏低，↑$^{b}$si ↑fa 偏高，两厢一凑合，并不构成增四度音程那种强烈的音响感觉。这四个律位上的变声始终保持着传统调式旋律的柔和感。外乡人用自己的律位观念解释它，认为是个不稳定的音程，甚至不能传神地唱准它的音高。本乡本土的当地人，恰恰认为它们是最道地的四平八稳的音级，而且朗朗上口，分毫不爽。

谱例 2-20　喀什民歌《阿斯塔赫纳》

| 均 | | 均主：C |
|---|---|---|
| 宫 | 下徵音阶 | 音主：G |
| 调 | 徵调式 | 调头：D |
| 煞 | 寄　煞 | 结声：#F |




关也维分析道："在南部维吾尔地区的民间音乐中，调式主音与终调音（旋律的结束音）一般是统一的。但有时也可以见到某些民歌或歌舞音乐，并不以调式主音结束全曲，而是以调式主音的大三度为终调音。某些同志认为《阿斯塔赫纳》属于变宫调式音阶（或称为7调式音阶）这也是值得商榷的。因为辨别各种调式音阶，不能只着眼于终调音，更重要的是应以调式的中心音（主音与主要支柱音）为依据。《阿斯塔赫纳》的变宫（#f）音，仅在两个乐句的结尾处出现，并非调式的主音。相反地，它是以d为主音的徵调式音阶，旋律结束在主音的大三度（#f）上。"①

西藏的"堆谱"，就现有记谱来看，每至毕曲，必煞"和"音。它们是否属于旋宫转调有待研究。但有一点清楚无疑，这种毕曲向上四度移位的形态，在该曲种中，在当地

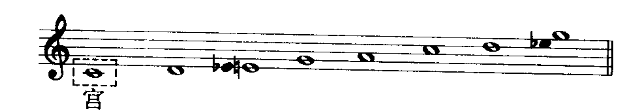
---

① 关也维：《关于维吾尔民间调式音阶的探讨》，《音乐研究》，1981年第三期，第74页。

人心目中是不可替代的行腔程式之一。

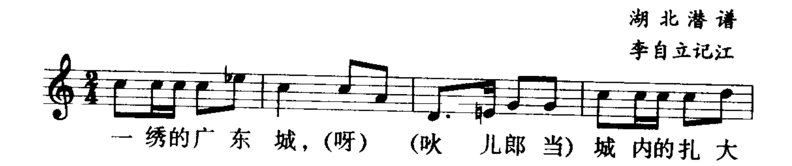
谱例 2－21

| 均 |  | 均主：F |
| --- | --- | --- |
| 宫 | 下徵音阶 | 音主：C |
| 调 | 宫调式 | 调头：C |
| 煞 | 寄　煞 | 结声：♭E |




## 叹儿调

湖北潜谱
李自立记江









本例也涉及怎样看待传统音乐中的常规音级与变化音级的关系问题。方妙英教授在《论楚宫体系民歌的音乐思维》① 一文中将四例这类煞声形态一律分析为异宫收声。我们不禁要问，如若旋宫，一般应该具有相当的异宫乐汇，单凭孤立无援的一声就能视为犯调吗？问题的关键是这个变化音级在与楚地方言密切相关的色彩区声腔中的地位。我们知道，$^{b}$mi、# sol、# re 在湖北民歌和花鼓戏中大量存在，而$^{b}$mi 常与宫音相毗连，似乎在旋法上与稳定的宫声相扯，总会把它拽回本调，它们出现部位的乐汇已形成固定的腔格。《刘向、新序、杂事第一》所载："引商刻角，杂以流徵"，正是对此的直观描述，可见这种形态是古已有之的历史传统，并使这些决非偶尔为之的地域性变化音级升格为常规的变声体系了，犹如地方特产，司空见惯。在长年的传承中，它们已经成为楚声中不可或缺的调式音级。

五正声的传统观念使我们常常抱有许多偏见，任何微小的变化都被视为不轨，一出现升降号就被无端地视为犯调旋宫。那种在终止处必须落在稳定音级上的功能观念，强烈到致使我们不能允许或不能忍受毕曲之声煞于变化音级之位的现象和解释。以不变之规应万变之态，硬拧着客观实践来适应我们的理论模式，把民间本来生动活泼的毕曲方式变成僵死不化的理论，似乎只有在这种理论框图中才心安理得、心底踏实。这些理论模式在民间歌手的知识系统中根本不存在，他们没有义务去遵循这些规矩，他们的胸怀通达得多，

① 方妙英：《论楚宫体系民歌的音乐思维》，南京艺术学院音乐理论教研室编：《民族音乐学论文集》，1981 年，下册，第 794－836 页。

观念灵活得多，既然是常用变化音级，为何不能用于毕曲？民间歌手心里没有“谱”吗？这决不是毫无道理的乱为。这些音级是他们的俗常稔熟之声。楚地的$^{b}$mi、晋中的↑fa、↑$^{b}$si，新疆的↓si，都是当地频繁出现的常规变化音级，别有情致。当地人把握音高，得心应手，脱口即准，毕在曲终，貌似出人意外，却在情理之中。

**煞声原则之五：**与地区性习用乐汇密切相关，因而在当地人心目中具有稳定功能的常规变化音级，常常担当煞声之任，并不构成旋宫转调。

## 结　语

如果说欧洲音乐中的终止式，最大限度地聚结起大小调体系乐音组织中的音级品质、主从逻辑、功能关系，成为标志着西方音乐文化思维方式的系统性结晶体，那么，从我国传统音乐的毕曲煞声之位，亦能见微知著，在很大程度上透视出音体系的历史发展轨迹、基础乐律理论、技术实践能力和与之相应养成的心理听觉习性，不同的音体系中相殊的音响功能和结构原理，与不同的文化心理结构中确立的价值尺度和体查标准，使各自的曲调投奔各自的“归宿”。那些初看起来似呈任意性而正是它的有意性的毕曲形态，均是由同宫场型内在机制的变通适应性导致的，而非像大小调体系那样，以环环相扣、不可遏止的逻辑趋向主音。因此视煞为调、视偏为犯的观念，应当寿终正寝了。只有细细地梳理民间的口碑乐语、古代的文献术语，认真观察宫调机制内每一稳定“基因”，才能辨别到是什么经络牵动着煞声这根根十指连心的神经末梢。

## 附录：有关煞声问题的古代文献：

［唐］崔令钦：《教坊记》：

安公子：隋大业末，炀帝将幸扬州，乐人王令言以年老不去，其子在家琵琶，令言惊问："此曲何名?"其子曰："内里新翻曲子，名《安公子》。"令言流涕悲怆，谓其子曰："尔不须扈从，大驾必不回。"子问其故，令言曰："此曲宫声，往而不返。宫为君，吾是以知之。"

［唐］崔令钦：《教坊记》，引自《中国古典戏曲论著集成》，北京：中国戏剧出版社，1959 年，第一册，第 18 页。

［宋］沈括：《梦溪笔谈》：

然诸调杀声，亦不能尽归本律。故有祖调、正犯、偏犯、傍犯，又有寄杀、侧杀、递杀、顺杀。凡此之类，皆后世声律渎乱，各务新奇，律法流散。然就其间亦自有伦理，善工皆能言之，此不备载。

法虽如此，然诸调杀声，不能尽归本律。故有偏杀、侧杀、寄杀、元杀之类。虽与古法不同，推之亦皆有理。知音者皆能言之，此不备载也。

自后又有犯声、侧声、正杀、寄杀、偏字、傍字、双字、半字之法。从、变之声，无复条理矣。

中央民族学院艺术系文艺理论组：《沈括〈梦溪笔谈〉音乐部分注释》，北京：人民音乐出版社，1979 年。第 64 - 65 页，第 66 页，第 80 页。另有记载各调煞声的"燕乐各调杀声"条。第 71 页。

［宋］朱熹：《朱子语类·乐律问答》：

如今人曲子，所谓黄钟宫、大吕羽，这便是调。谓如头一声是宫声，尾后一声亦是宫声，这便是宫调。若是其中接拍处，那五声依旧都用，不只是全用宫。

大凡压入音律，只以首尾二字。首一字是某调，章尾即以某调终

之。

引自［明］唐顺之：《荆川稗编》，"四库类书丛刊"，上海：上海古籍出版社影印本，1991年，第773页，第774页。

［宋］蔡元定：《律吕新书纂·六十调篇》：

十二律旋相为宫，各有七声，合八十四声。宫声十二，商声十二，角声十二，徵声十二，羽声十二，凡六十声，为六十调。其变宫十二，在羽声之后、宫声之前；变徵十二，在角声之后、徵声之前；宫徵皆不成，凡二十四声，不可为调。

黄钟宫至夹钟羽，并用黄钟起调，黄钟毕曲；

大吕宫至姑洗羽，并用大吕起调，大吕毕曲；

太簇宫至仲吕［羽］，并用太簇起调，太簇毕曲；

夹钟宫至蕤宾羽，并用夹钟起调，夹钟毕曲；

姑洗宫至林钟羽，并用姑洗起调，姑洗毕曲；

仲吕宫至夷则羽，并用仲吕起调，仲吕毕曲；

蕤宾宫至南吕羽，并用蕤宾起调，蕤宾毕曲；

林钟宫至无射羽，并用林钟起调，林钟毕曲；

夷则宫至应钟羽，并用夷则起调，夷则毕曲；

南吕宫至黄钟羽，并用南吕起调，南吕毕曲；

无射宫至大吕羽，并用无射起调，无射毕曲；

应钟宫至太簇羽，并用应钟起调，应钟毕曲；是为六十调。

六十调即十二律也，十二律即一黄钟也。黄钟生十二律，十二律生五声二变。五声各有纪纲，以成六十调。

［宋］蔡元定：《律吕新书纂》，载［元］脱脱等：《宋史·乐志六·卷一三一》，北京：中华书局点校本，1977年，第3061－2页。

［宋］姜夔：《白石道人歌曲》：

凡曲言犯者，谓以宫犯商、商犯宫之类。如道调宫上字住，双调亦上字住，所住字同，故道调曲中犯双调，或于双调曲中犯道调。其

他准此。唐人乐书云，犯有正、旁、偏、侧，宫犯宫为正，宫犯商为旁，宫犯角为偏，宫犯羽为侧。此说非也。十二宫所住字各不相同，不容相犯，十二宫特可犯商、角、羽耳。

《白石道人歌曲集》：上海：商务印书馆，1936年。

[元] 张炎：《词源·结声正讹》：

商调是凡字结声，用折而下。若声直而高，不折，则成六字，即犯越调。

仙吕宫是下工字结声，用平直而微高。若微折而下，则成下凡字，即犯黄钟宫。

正平调是四字结声，用平直而去。若微折而下，则成上字，即犯仙吕调。

道宫是上字结声，要平下。若太下而折，则带尺一双声，即犯中吕宫。

高宫是五字结声，要清高。若平下，则成四字，犯大石。微高则成六字，犯正宫。

南吕宫是尺字结声，用平而去。若折而下，则成一字，即犯高平调。

右数宫调，腔韵相近，若结声转入别宫调，谓之走腔，若高下不拘，乃是诸宫别调矣。

蔡桢：《词源疏证·结声正讹》，北京：中国书店，1985年，第56–58页。

[元] 陈元靓：《事林广记·宫调结声正讹》：

商调是凡字结，用折而下。若声直而高，不折，则成六字，即犯越调。

仙吕宫下工字结，用平直而微高。若微折而下，则成下凡字，即犯黄钟宫。

正平调是四字结，用平直而去。若微折而下，则成上字，即犯仙

吕调。

道宫是上字结声，要平下。若太下而折，则带尺一双声，即犯中吕宫。

高宫是五字结，要清高。若平下，则成四字，犯大石。若微高，则成六字，犯正宫。

南吕宫是尺字结声，用平而去。若折而下，则成一字，即有犯高平调。

右数宫调，腔韵相近，极易讹入别调。若结声不分，即谓之走腔，驱驾高下不匀，即谓之诸宫调。故分别用声清浊高下、折与不折以辨之，歌者当审结声扭转，取令归本宫调也。

《和刻本类书集成·事林广记》，上海：上海古籍出版社，1990年，第一辑，第305页。

## ［元］陈敏子：《琴律发微·起调毕曲》：

或问：十二宫六十调制曲起毕之说何如？古书中及五声十二律还相为宫为六十调者虽多，独于制曲起毕之说鲜及之。惟西山蔡氏按《经子注疏》定十二律还相为宫作六十调，图其说曰：黄钟宫至夹钟羽，并用黄钟起调，黄钟毕曲；循序以及应钟宫至太簇羽，并用应钟起调，应钟毕曲。由是观之，则起调毕曲皆须用本律。但琴家与起调多无定准。……至于许氏二十五调，引其毕曲皆是本律声，乃若起调，则或用本宫宫声，或用本律，或用本律所生之律，如宫声而用徵起之类；或用循弦次声，如本调是徵，而用羽起之类，四者之外，亦有用者。然五声皆可起调，不特从来琴家为然也。

［元］陈敏子：《琴律发微·起调毕曲》，中央音乐学院中国音乐研究所：《中国古代乐论选辑》，北京，1961年，第291页。

## ［明］朱载堉《律吕精义·起调毕曲新说》：

《大雅》者，宫调曲也，宫为君。大雅，朝廷之乐，乐中至贵至尊者，故用宫音起调毕曲。《小雅》者，徵调曲也，徵为事。……故

用徵音起调毕曲。《国风》者，角调曲也，角为民。……故用角音起调毕曲。《周颂》者，羽调曲也，羽为物。……故用羽音起调毕曲。徵音起调毕曲。

[明] 朱载堉撰：《律吕精义》，冯文慈点校，北京：人民音乐出版社，1998年，第970页。

[清] 凌廷堪：《燕乐考源·宫碉之辨不在“起调”、“毕曲”说·第八》：

起调毕曲用某律，即为某调，始见于蔡氏《律吕新书》，盖因燕乐杀声而附会之者，古无是也。安溪李氏论乐，笃信不疑，彼盖不习于器数，固无足责焉耳。明荆川唐氏颇知于燕乐推寻，乃亦言宫碉之辩惟在起调毕曲，殊可晒也。夫沈存中、姜尧章，但言燕乐某宫调杀声用某字，非谓杀声用某字方为某宫调也，亦非谓宫调别无可辨，徒恃此而辨也。如宫调别无可辨，徒以杀声辨之，则黄钟起调毕曲谓之黄钟宫者，改作太簇起调毕曲，又可谓之太簇宫，则宫调亦至无定不可据之物矣！夫五声之于耳，犹五色之于目也，必青色然后谓之青，必黄色然后谓之黄，必赤、白、黑色然后谓之赤、白、黑也。若不问其何调，而但以起调毕曲辨之，则与以一色之物，但题青、黄、赤、白、黑之号以辨之者何异？试以今之度曲家明之，工字调与六字调，迥不相同，虽俗工亦知之也。尚以工字调之曲，用六字起调毕曲，亦可谓六字调，闻之者有不哑然失笑者乎？近方氏成培谈燕乐，亦仍其谬，谓如黄钟宫则用合字起调毕曲，然则以合字起调毕曲，不拘今七调中何调，皆可谓之黄钟宫，是古之宫调尚未明，今之宫调已全昧，古之宫调反不如今之七调凿然为可考矣！推其意，以为燕乐有二十八调，今只七调，对之如治丝而棼，心目俱乱，中既无所见，而外又震于考亭、西山之名，遂不得不从其说。不知燕乐二十八调，即今之七调，一均七调，四均故二十八调，不必作捕风捉影之谈也。即以蔡氏之说而论，黄钟宫、无射商、夷则角、仲吕徵、夹钟羽并用黄钟起调毕曲者，在燕乐杀声则有六、凡、工、上、一之不同，亦毫厘之于千

里也。且其所论者雅乐耳，方氏必欲强合于燕乐，其参差不齐之故，虽支离牵附，究何益乎？方氏又讥今之度曲家杀声不用本律，不知在宋已然，沈存中所谓“诸调杀声不能尽归本律”是也。杀声虽不归本律，而调之为调，不因杀声而改，则宫调之辨，不在起调毕曲，其理益明矣！萧山毛氏曰：“设有神瞽于此，欲辨宫调，不幸首音已过，必俟歌者自诉而后知之？”诚快论也。

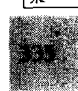
［清］凌廷堪：《燕乐考源》，载《燕乐三书》，哈尔滨：黑龙江人民出版社，1986年，第91－2页。

一九八八年四月完稿于北京恭王府

（原载《中国音乐学》，1989年，第1期，《黄钟》，1990年，第4期）

# 板眼体制与记谱方式







单纯打击乐器的组合演奏，是我国乐器发展史中最富特色的现象。远在商周之际，打击乐器已多达十几种，它从对原始舞态的桴鼓相应渐渐走向民族乐队中指挥的霸主地位。

《尚书·益稷》："戛击鸣球，搏拊琴瑟以咏……下管鼗鼓，合止柷敔，笙镛以间，鸟兽跄跄；……击石拊石，百兽率舞"。① "鸣球"是一种陶土制的球形打击乐器，内装碎石。"搏拊"据朱载堉《旋宫合乐谱》解："左手轻击为拊，右手重击为搏"。"柷敔"为两种打击乐器，《尚书正义》疏；"乐之初，击柷以作之。乐之将末，戛敔以止之"。据此"合止"，即为起毕之谓，"击""戛"也含有重轻之意。阴法鲁先生认为"击石拊石"之"击"为重敲，"拊"为轻敲。再

① 江灏、钱宗武译注，周秉钧审校：《古今文尚书全译》，贵阳：贵州人民出版社，1990年，第65页。

据《说文》段注，“戛击”之“戛”通“揩”。[①] 为轻敲，“击”或轻或重。“戛击”与“搏拊”对应，亦为含有强弱音色的象声性动词。

可见一强一弱的节奏律动在原始乐舞中是多么鲜明。乐队中既有琴瑟，又有笙磬；舞队中既有“飞禽”（鸟类），又有“走兽”（百兽），如果没有节奏岂不乱套了吗？这条史料中就有 10 种乐器（琴、瑟、笙、磬、镛、鼗、鼓、柷、敔、鸣球），可见其演奏整齐一律。原始乐舞的庞大阵容，动则几十人，多则上百人，必然要求强烈的节奏协调，这决定了从生产中“击重劝力”到使乐舞“循规蹈矩”的打击乐器的高度发展，而我国乐谱之滥觞，也以鼓谱为先。

《礼记·投壶》载有鲁、薛两国举行射礼及投壶礼的鼙鼓节奏谱：

○□○○□□○□○□ 半 ○□○□○○○□□○□○ 鲁鼓
○□○□○□□○□○○□□○□○○□○□○半○□○○
○□□○　薛鼓　取半以下为投壶礼，尽用之为射礼。〔注〕此鲁薛击鼓之节也。圆者击鼙，方者击鼓。古者举事，各有其节，闻其节则知其事矣。[②]

这是我国见诸典籍最早的乐谱。谱中的两种符号无疑为乐器形制的象形，它们是节奏意识跨入乐谱的最早使者。由于我国的各类谱式都没有将节奏符号与音高标记合“二”为一，这类符号或其变体，就始终被保留在历代乐谱中。

---

① 〔汉〕许慎撰，〔清〕段玉裁注：《说文解字注》，上海：上海古籍出版社影印本，1981 年，第 630 页。

② 《十三经注疏》，北京：中华书局影印本，1980 年，第 1667 页。

| 寮（即眼） | | 拍（板） |
|---|---|---|
| 《敦煌曲谱》(934) | • | ○或□ |
| 《仁智要录》(1190) | • | 百① |
| 寮（即眼） | | 拍（板） |
| 《三五要录》(1190) | • | 百 |
| 《风笙吕卷》(1220) | • | ○ |
| 《中原芦声抄》(1346) | • | ○ |
| 福建南音谱 | • | ○ |
| 西安鼓乐谱 | • | ○ |

不难看出，这些方形、圆圈或圆点的符号样式，一脉相承。这里我们发现一个有趣的现象。由于打击乐器伊始就被保留在民族乐队的编配之中，虽然我们的传统文化无意于机械尺度的理性抽象，但打击乐器的声响点却逐渐变为时值标记。"板眼"概念的由来，就是建立在击打乐器"板"的打击频次上。比之欧洲的数理抽象，此真可谓"近水楼台"了。

黄翔鹏先生将中国音乐分为三种大的历史形态：先秦诗乐舞三位一体的乐舞时代；隋唐两代达到顶峰的歌舞时代；宋元之后的戏曲时代。前两种形态的形式本身，就需要规整的节奏步调，因此其节奏的定量应是相当规范的，大型的乐舞表演，如果没有整齐的节奏律动是不可想象的。因此打击乐器在乐

① 筝谱谱字右侧的"百"字，以及两个"百"字之间有规律的点数，说明它是是记写小节的。"百"字疑为"拍"字的简笔，"百""拍"读音亦相近。参见何昌林：《古谱与古谱学》，《中国音乐》1983年第三期。何昌林：《南音十四题》，载《福建民间音乐研究》，1984年，第三辑，第7～8页。

舞和歌舞形态中,就占有举足轻重的地位。敦煌莫高窟的隋唐壁画中,几乎每幅伎乐图中都至少有两位手持拍板的乐伎,有时甚至是三个、四个,可见它在乐队中的重要性。而它所起的制约功能便会成为节奏度量的自觉,并形成相对规范的术语和记谱符号。唐代曲谱的发现和译解,使我们开始重新认识这一时期的节奏问题,它的板眼符号,斑斑在册,不容置疑,认为中国传统音乐没有严格节奏的观点,应当寿终正寝了!

唐大曲的结构,从无拍的“散序”,入拍的“中序”,慢板的“拍序”,到“繁音急节”的“入破”后的快板,都以节奏为划分标准。因此节奏单位也已确立无疑。

“珠联千拍碎,刀截一声终。”(白居易《筝》)

“管急弦繁拍渐稠,《绿腰》宛转曲终头。”(白居易:《乐世》)

“弦索紧快管声脆,急曲碎拍声相连。”(顾云《池阳醉歌》)

大曲结束段“破”,有“衮”和“衮遍”,速度极快,即白居易在《霓裳羽衣舞歌》中说的:“凡曲将毕,皆声拍促速。”① 有催拍、促拍、簇拍等称谓,其“拍”字应相当于现在拍的含义。

唐段安节《乐府杂录》“以小豆数合,记其节拍”②。这个“拍”应相当于现在的小节。明王骥德《方诸馆曲律》说:“古无拍,魏晋之代有宋纤者,善击节,始制为拍。”③



---

① 中国舞蹈艺术研究会、舞蹈史研究班编:《全唐诗中的乐舞资料》,北京:人民音乐出版社,1958年,第170页。

② 〔唐〕段安节:《乐府杂录》,引自《中国古典戏曲论著集成》,北京:中国戏剧出版社,1959年,第一册,第47页。

③ 〔明〕王骥德:《曲律·论板眼第十一》,引自《中国古典戏曲论著集成》,北京:中国戏剧出版社,1959年,第四册,第118页。

可见“拍”是根据乐器的击打频次为准，而乐曲的快、中、慢又决定了“拍”的不同度量。所以“拍”字之前常加限定速度，也就是限定量度的形容词。如促（簇）拍、催拍、均拍、官拍、花拍、艳拍、点拍等。

“均拍”见宋张炎《词源·拍眼》：“法曲、大曲、慢曲之次，引近辅之，皆定拍眼。盖一曲有一曲之谱，一均有一均之拍。”各种曲式结构都有各自的均拍数量。《词源·讴曲旨要》“歌曲令曲四掯均，破近六均慢八均。官拍、艳拍分轻重，七敲八掯靸中清”。歌曲、令曲、破近、慢、靸都为结构名词，节拍各自有定。然后张炎分述几种曲式中均拍。“法曲之拍，与大曲相类，每片不同。……如大曲《降黄龙》花十六，当用十六拍”。“慢曲有大头曲，叠头曲，……拍有前九后十一，内有四艳拍”。又有“慢曲八均之拍”。“引近则有六均拍”，“故曲之大小、皆合均声，岂得无拍?”① 统归其数量为，慢曲八均拍，前后两片共十六官拍，加四艳拍，共二十均拍。法曲、大曲、十六均拍。引近六均拍，前后两片，共十二均拍。

王灼《碧鸡漫志》中论大曲《六么》亦说：“此曲内一叠名《花十八》，前后十八拍，又四花拍，共二十二拍”。②

西安鼓乐的“拍”指两“板”，即两小节为一“拍”，一般两“拍”为一乐句（四小节），最常见最典型的“八拍鼓段”，就是四小节一句的四乐句结构。可见“均拍”就是周

---

① 蔡桢：《词源疏证》，北京：中国书店，1985年，卷下，第14～18页，卷上，第62～72页。

② 〔宋〕王灼：《碧鸡漫志》，引自《中国古典戏曲论著集成》，北京：中国戏剧出版社，1959年，第一册，第133页。

期均匀的规整节拍。刘明澜认为，“八均拍”有两层含义，第一，“从拍式上看，慢曲‘八均拍’就是每拍均为缓慢的八拍子（相当于赠板）”。第二，从拍数上看，每片均为八拍。① 如果把“均”解释为现在的赠板（两个四拍的小节），正符合西安鼓乐的结构规律。如果把“均”解释为小节中有多少拍，则要看这种拍是怎样结构的。刘明澜在解释近曲六均拍时，说“由两个中速的三拍子（相当于一板二眼）联合而成”。根据我国传统音乐和西安鼓乐的一般特点，乐曲中三拍子的情况很少见到。把“引”这种结构统归为三拍子乐曲难以成立。叶栋译解的《敦煌曲谱》也将“一板二眼”译为$\frac{3}{4}$拍子。西安鼓乐谱中，常常只点腰眼和末眼，不点头眼，一板二眼实际上仍是$\frac{4}{4}$拍子。“近”之名始于宋，是宋人裁截唐大曲“破”前的过渡段而成。西安鼓乐中的过渡段或“引令”，常常有2+2+2的三句结构等各种混合节奏，② 张炎所谓“引近辅之”正是指过渡性段落的曲式功能。疑“六均拍”为三个二拍（三个四小节）的乐句结构，而非两个三拍子小节的结构。

唐段安节《乐府杂录》《新倾盃乐》节载：“宣宗喜欢芦管，自制此曲，内有数拍不均，上初捻管，令俳儿辛骨𩩲

---

① 刘明澜：《论白石词调歌曲的板眼》，《音乐研究》1986年第三期。

② 参见叶栋：《民族器乐的体裁与形式》，上海：上海文艺出版社，1983年。

拍，不中”。① 这里的“数拍不均”，就是有几小节不合均拍，以至乐工也摸不着头绪，打错了节拍。可见“均拍”是作为一种规定有常的节奏尺度。

蔡桢《词源疏证》：“官拍犹昆曲之正板，艳拍犹昆曲之赠板”。② 任二北云：“花、艳二拍，同为官拍以外之辅拍，犹昆腔中正板以外之赠板”。刘明澜从其说，并指出艳拍“很可能肇始于汉魏歌舞大曲前部‘艳’的音乐节拍”，根据是《讴曲旨要》“大头花拍居第五，叠头艳拍在前存”。“叠头”为两片曲调，词句相同，如重复叠唱一遍。西安鼓乐中非方整性乐句的“鼓段”，是一种内部扩充的结构。“典型的是‘三拍’一句（即六小节，相当于一句半$\underbrace{4+2}$），通常在鼓段结束句——有的叫‘换头’前。即 $4+4+6(\underbrace{4+2})+4$（‘换头’）形式，该句扩展的两小节也往往是反复或变化反复前四小节中的材料”。③ 这个非方正的拍式正出现在第五“拍”上，与“大头花拍居第五”恰恰相合，而“换头”与“大头”，“叠头”都是民间曲式中换头合尾的结构形式。所以“花拍”、“艳拍”很可能不是非方正性的“官拍”，而是一种扩充性的混合节拍。张炎所谓“慢曲有大头曲，叠头曲，拍有前九，后十一，内有四艳拍”，王灼“一叠名《花十八》，前后十八拍，又四花



---

① 〔唐〕段安节：《乐府杂录》，引自《中国古典戏曲论著集成》，北京：中国戏剧出版社，1959 年，第一册，第 61 页。

② 蔡桢：《词源疏证》，北京：中国书店，1985 年，卷上，第 64 页。

③ 叶栋：《民族乐器的体裁与形式》，上海：上海文艺出版社，1983 年，第 88 页。

拍”,都是指规整的慢曲中,有某种内部扩充节奏的结构而言,因为“慢曲八均板”为常式,因有了艳拍的扩充形式前九后十一的非方正性结构。西安鼓乐“换头”的 $\frac{4}{\text{二拍}}+\frac{4}{\text{二拍}}+\frac{6}{\text{三拍}}+\frac{4}{\text{二拍}}$ 正好九“拍”,而十拍、十一拍的形式亦常见到。“叠头艳拍在前存”正是指叠头曲的第一片当用“艳拍”形式。所以“花拍”“艳拍”都是与“官拍”相对而言的非方整性拍板的扩充结构,并不是指大曲中“艳”曲所用的节拍而言。

下面是朱载堉《零星小舞谱》中的《豆叶黄三十二拍鼓板节奏谱》:




(下略)

我们惊异地看到,这谱式的节拍设计与西方小节线的设

计何其相似乃尔！朱载堉是我国历史上第一位将乐学与律学分开的人，他在律学上第一个解决了十二平均律的问题，而他在乐学上的贡献至今未能引起人们的注意。由于我国的谱式多为竖写，对现代人来讲，未能一览便知。我们便常常把古谱的节奏计量统斥为含混不清，其实传统音乐中节奏尺度是相当明确的。上引《讴曲旨要》的歌诀不是一清二楚的吗？具有科学意识的朱载堉，更将谱式的设计理性化，逻辑条理化，而使我们现代人叹服不已。因此我们说，板与板之间的间距与小节线之间的时值完全一致。沈宠绥《度曲须知》说："彼歌声每度一板，而指法之最清者，弹数约之凡四。……紧曲则正一而赠一，慢曲则正一而赠乃三，斯即一板四弹之榜样也"。真是无独有偶，这正与四四、四二的小节拍数暗暗相合。"缓促业经准量，则高下声情，亦不至浸淫无纪"。[①] 分道扬镳的中西两大文化体系，在各自的观念中，对此种量的抉择却是殊途同归。旋律运动的规律，在符合人的生理机制的基础上作出时值调整，并在谱式记录上依附于可感的物质属性，外化地表达自身的量的比例。而古人、今人、外国人、中国人，其生理机制与心律搏动都是同机同构，如出一辙。

黄翔鹏先生曾说，我们在中西文化比较音乐学方面的研究，往往只考虑中西音乐之不同，而没有注意它们的相同点。其实中国音乐较之印度、非洲和美洲大陆的民间音乐，与欧洲的民间音乐在形态上有更大的相同点。

黄先生还谈到，我国的史籍书谱，多为统治者和文人撰写，而其中的大多数人不通音律，更有些人偏要不懂装懂，信

---

① 〔明〕沈宠绥：《度曲须知》，《中国古典戏曲论著集成》，北京：中国戏剧出版社，1959年，第五册，第241页。

口雌黄。记载者习而不查，挂一漏万；乐师们心领神会，秘而不宣。因此古籍中的乐律学名词，多是含义不明，一词多用。节奏术语更是如此。如“拍”、“板”、“节”，常常与其它的限定词搭配使用，有时相当于现在的一拍，有时相当于现在的一小节或两小节，有时则指一个乐句；因人因时代而异，颇难钩沉。传统的教育制度具有的特点，使嫡传艺人视口授心传为最佳方法，这使得对乐谱媒介的依赖变得微乎其微。因为艺人们是在实践中学习音乐的，他们无力记写乐谱，也不屑于去记写乐谱，仅有的乐谱也就点到为止。“细细注明，转觉束缚”，① 因为“善歌者自能心领神会”。② 保存在日本的《仁智要录》《三五要录》中的唐传乐谱，节拍符号齐备，这是为什么？想其原因，就在于日本的遣唐使和留学生不能像中国艺人那样，对所习之曲深得三昧，只能详细记写，存以备忘。

戏曲时代的到来，使音乐的抒情性和舞蹈律动与叙事性熔于一炉。宋人“现存大曲，皆为叙事体”。③ 通俗白话的市民文学和世俗事态的长篇叙述，要求新的音乐表现形式，开始是对唐大曲裁截用之，继而是曲牌联缀成套。宫统系统承担了这些多少有些机械串连的曲牌的统一作用。诸宫调为北曲的曲牌联套体制奠定了基础。由于长短句的体格，北杂剧没有把节奏的贯穿视为结构的主要统一手段，但在曲牌的排列上仍然遵循着唐大曲中散慢快散的联属次序。每一曲牌都有一个相对稳定的节奏布局，而戏剧性的发展越来越要求

① 〔清〕·叶堂：《纳书楹曲谱·凡例》。

② 〔清〕·叶堂：《纳书楹重刊西厢记谱序》。

③ 王国维：《宋元戏曲史》，上海：华东师范大学出版社，1995年，第50页。

灵活地突出某一单位的特殊意图，使曲牌联套体制达到顶峰的昆曲、高腔，曲牌的字位是严格规定的，它必然成为音乐戏剧性的藩篱，使它不能任其所为地侧重某一意图。而民间草台上的乱弹，以它那令人热耳、跌宕自由的板式变化，最终让昆曲“精美的艺术做了那一场征伐战中的悲剧主角”。①

音乐的运动过程受制于人类听觉的记忆辨量，因此它企图将材料凝聚在一定的记忆辨量之内，以对抗听觉的零散性。所以音乐思维的严密发达，似乎与陈述材料的长、多、繁，成反比——越精炼越短小越显高超。曲牌联套体制中，未加剪裁的材料平铺横摊，恰恰背离了听觉记忆的特点。梆子皮黄，以上下句的音乐结构为基本材料，把曲牌体材料的零散，归统为简洁的核心音调。再现原则似乎是音乐发展手法中最简便的形式，然而对于转瞬即逝的音乐，它又是维系听觉记忆最有效的形式。梆子皮黄袭用了七字句的整齐规格，因为它的节奏组合反复一律，材料易于统一，而长短句的规格只能使其材料与节奏参差杂陈。京剧音乐的上下句结构，决不像20世纪初戏剧改革者们贬斥的“音调贫乏”，正因为它顺应了在统一中求变化的音乐规律，才在戏曲剧种中独占鳌头。这是我国音乐思维上的一个重大飞跃。

皮黄腔选择节奏为其乐思赖以发展的轴心（王光祈在他的博士论文中认为这是中国音乐发展的“唯一的”选择②），

① 孟瑶著：《台湾〈中国戏曲史〉选登》，《戏曲研究》第七集，第311页。

② 王光祈：《论中国古典歌剧》，金经言译。载于：冯文慈、俞玉滋选注：《王光祈音乐论著选集》，北京：人民音乐出版社，1993年，上册，第53～123页。

以原板的上下句为基本材料，或拆散为散板，或紧缩为快板流水，或舒展为慢板，或转换为散紧相叠的摇板。“板”击开了曲牌的“连横”，音乐思维奔向一片新的天地。所以张庚说：“曲牌联套奠定了戏曲音乐的基础，而板式变化则完成了戏曲史上有重大意义的革命”。①

由于板式变化渐渐成为戏曲音乐发展的主导因素，戏曲乐队中的“板”，也就愈益令人刮目相看。元明清各代众多的理论著述中，板眼规矩的探讨都成为必不可少的章节，节奏意识的研究，日渐精密，板眼规矩的确立，日趋完备。

“拍，乃曲之余，全在板眼分明。如迎头板，随字而下；彻板，随腔而下；绝板，腔尽而下”。②

“初启声即下者，为‘实板’，又曰‘劈头板’；字半下者，为‘掣板’，亦号‘枵板’（盖腰板之误）；声尽而下者，为‘截板’，亦曰‘底板’。”③

板成为人们衡量旋律的唯一尺度，并因其所处的位置而有了专用术语。上述记载说明，板的起落往往与字位占同步时位。汉字的强弱是不固定的，板与字的同步时位关系，并不能使这一循环中的字变为重音，因字调而产生的腔，也不因板的均匀而强弱相推。板并非强弱信号的界标，它对旋律的钳制程度，被语言现象和审美习性弱化了，儒家思想所强

---

① 张庚、郭汉城：《中国戏曲通史》，北京：中国戏剧出版社，1981年，下册，第218页。

② 〔明〕魏良辅：《曲律》，引自《中国古典戏曲论著集成》，北京：中国戏剧出版社，1959年，第五册，第5页。

③ 〔明〕王骥德：《曲律·论板眼第十一》，引自《中国古典戏曲论著集成》，北京：中国戏剧出版社，1959年，第四册，第118页。

调的社会人伦的克己平衡，行为的循规蹈矩，对文化心理上的节奏均衡起了重要作用。而道家思想所强调的超然物外、象外之象，对心理节奏的流散飘逸起了重要作用。这两种思想使传统音乐的节奏既有某种持衡的量，又不在乎它的尺度概念，而更注意节奏的气韵，这就是汉民族的音调旋律绵连不歇、娓娓相衔的重要原因。前者在集体性的音乐活动中占主导地位，后者在独奏性的器乐作品得到无限量的发展。我们必须清楚，传统音乐具备各种时值的节奏型态，但其节奏的思维方式却是独特的。它不是立足于生理机制上功能性的强弱律动，而是立足于心理上的情感性的优美韵律。

中国古代的科学理论往往与经验和直觉相关，即使不乏天才的想象和推理，其抽象程度也往往建立在具象思维模式上，这往往不是科学意义上的发现而是直觉的顿悟。有些人即使已经踏到了现代科学的门槛上，又陷入神秘主义的大漠中。中国科学史告诉我们，一旦越出了个人和社会群体的经验与直观外推的范围，古代的科学理论就显得含混不清，似是而非。在对音乐节奏时值的研究中，我们亦感到这种现象。板、鼓作为一种可感的物质属性，很快就变为古代乐师们把握节奏尺度的聚点，这比起欧洲乐谱中的节奏符号要早得多。但一旦越出这种直觉范畴，乐师们便只好望“曲”兴叹了。这就使传统音乐中节奏的微量时值始终未能规范。而现有的一些术语，如“火”（表示某一音符紧缩一倍），“丁”（“仃”的减笔，表示延长）也都是一种直觉式的抽象。

而古代的文人们，根本就鄙薄乐谱节奏的理性抽象，唐明皇让黄幡绰设计拍板谱，他却画了只耳朵进上，并说“但

有耳道，则无失节奏也”。① 这说明文人雅士多么崇尚心领。另一方面中国科学理论经验式的唯物论倾向，使得中华民族酷爱实践，而我们在研究古代音乐理论时，就必须将自己的立脚点放在民间音乐的实际考查上，民间音乐中那活泼的节拍形态都是实实在在的，决不能因为没有记录它的符号而否定它的客观存在。

欧洲音乐多声思维的发展，为节拍细微精确的标记起了巨大的推动作用，职业作曲家与演奏家的分离，导致了对乐谱更强的依赖感，启蒙运动的唯理主义与科学实证高度发展，使音乐形式趋向高度严谨。通过维也纳古典乐派艺术大师们的创作实践，节奏的功能律动——“重音及无重音的同样时值的一段时间在循环着的序列”② ——成为典型的模式，影响了整个人类的节奏观念。节奏信息微小差异的把握，成为汉民族古谱破译的难题，也成为记录保存民族音乐财富的难题，更为现代人的创作造成障碍。因此我国近现代史上第一批专业音乐家，在西学东渐的潮流中，全盘挪用了信息简便而节奏系统尤为全备的线谱、简谱。从此，自以为“放之四海而皆准”的小节线，更踏着它均衡的步履迈进了不得不削足适履的中国旋律的节奏观念中。

1984 年 3 月初稿，1986 年修改

（原载《中国音乐学》，1988 年，第 1 期）

---

① 〔唐〕段安节：《乐府杂录·拍板》，引自《中国古典戏曲论著集成》，北京：中国戏剧出版社，1959 年，第一册，第 58 页。

② 〔苏〕H·B·斯波索宾：《基本音乐理论》，汪启璋译，北京：人民音乐出版社，1982 年，第 32 页。

# 关于术语系统与传统乐学理论的反思







我国现行的基础乐学理论，由于特殊的历史原因，一直沿用着西方大小调体系的术语概念。浅至音名、阶名，繁涉乐制、律制；宏至曲式分划，微及终止术语；从节奏时量的表达，到宫调结构的称谓，有语一则，则译而为用；有规一例，则引以为矩。

毋庸讳言，西方基础乐理的术语、概念确有立意明晰、界定明确、应用简便、层次框架逻辑成序等长处。这是西方音乐学家用几百年时间规范、营筑而成的音乐技术理论基座。几百年来，西方科学文化的高度发展，使音乐家有条件按部就班地清理自己的历史音乐文化，中古时期那些散于民间、教会音乐中的，并非如今这般系统的技术知识和术语概念，都得到了及时收集、梳理、总结，并在涌现大量作品的实践背景中，在著述和教科书中得到专业化的、必要的界定、归纳、引申、演绎，使之合于近代的信息传播方式，作

为音乐基础理论框架中的诸环节，都列位就序，配套成龙。

相比之下，中国几千年的传统音乐文化，虽然也形成自成一体的术语符号和表述系统，但封建时代，由于乐工、艺人社会地位低贱，知识水平之限，使他们无力记写实践中的技术知识并加以传播。因此那些在多年实践中约定俗成、在传承中口授心领的口碑乐语，就常常秘而不宣。掌操笔墨的文人雅士，真正立足于音乐实践懂得技术知识的，又为数不多。因此古代典籍中不免充斥着不懂装懂者的玄论阔谈，闭门造车者的望文生义，更有自以为是抱着“正俗失以存古义”的信条，曲解“古义”，贻害后人者。再加上传统思维方式重意会、直觉，不长于抽象、严密、精确，以及古汉语表述方式等特征，致使传统的基础乐学术语，大多单字表义，以简驭繁，一词多用，模棱含糊。整体框架上，虽有零部件，却未得组装。

这一特征极大地阻碍着创作、研究的发展，也难于符合现代传播、信息交流方式中简便明确的要求。因此，发生于19世纪末和20世纪初的西学东渐潮流中，我国第一代近现代专业音乐家，来不及像西方同行们那样按部就班地对传统乐学理论系统整理，以求概念的对应，术语的对译。他们干脆摈弃了传统的乐学术语，直接照搬了大小调体系的基础乐理。当然还有个在洋枪洋炮威慑下受“欧洲中心论”观念左右的问题。在特定的历史条件下，此种应急做法，虽嫌目光浅近，实用主义，却也无可奈何，历史使之然尔。

## 一

弊端很快便昭示出来。先是创作领域。用西洋作曲理论武装头脑的作曲家，写出了大量中不中、洋不洋的作品，许多作品至今受到民众的冷遇。甚至像聂耳这样唱出大众呼声、民族气节极强的作曲家，也因受到西方小节体制强弱律观念的制约，无法解决今日国歌《义勇军进行曲》最后一字的节拍，违反中国曲调词曲结合规律，把双字词的末一字重复叠用，强赶节拍重位。有志于民族风格探索的作曲家，则要花大量时间逐渐矫正先入为主的大小调概念的樊篱。探索者路途上这道不应存在的工序，枉费了多少光阴？

继而是研究领域。套用西方术语分析、解释、进而认知传统音乐时，常常难以准确地言明、贴切地传达那些以独特形态传导出的思维习惯、构想方式，以及隐藏于这些形态深层的组织结构和支配它之所以如此的文化渊源。有时甚至完全歪曲了传统音乐的本质。例如对宋人姜白石自度曲《扬州慢》一歌的分析。

谱例 1

扬　州　慢

宋姜夔词曲，1196






在音乐院校中学习西洋乐理的人分析这首歌曲，遇到$^{\#}$F，自然解释为转调。大小调理论说得明明白白，出现该调音列以外的变化音，便意味着转调。因此我们不知道还有什么理论可以圆通地解释这个冷不丁冒出来的本调音列之外

的$^{\#}$F。自然，解释之余，心里不免犯嘀咕：这个前不着村、后不着店，孤零零冒出来的$^{\#}$F，强释为转调，似又不通。因为也按大小调理论所讲，转调必须有一定长度的段落和必要的铺垫。两条理论，相互对峙，无所适从了。

当我们弄懂了传统乐学理论在隋代便记载有“八音之乐”的音阶结构后，知道了“应声”这个术语，以及它在该曲正声音阶中所处的位置，才能正确解释这个用大小调理论无论如何难以自圆其说、因而疑惑不解的$^{\#}$F。在“八音之乐”中，$^{\#}$F就是该音阶的常规音级，并非偶出的变化音。

谱例2：




释然之余，进而想到，视创造民族风格为最高标准和最高理想的作曲家，如果真能了解传统音乐的音阶形式有这样的丰富性，就不会写出大小调样式的旋律了。默唱姜白石的歌曲，大家对他那风格独特韵味浓厚的曲调走向、旋法进行十分惊奇，却在灌输了一脑子的西方作曲法后，丧失了用传统音阶构思旋律的能力，无论如何也写不出这样的曲调。有多少人可以自然流畅地再用不同于大小调音阶的清商音阶、正声音阶来构思旋律呢?

问题再回到术语应用上。我们并非复古，去恢复一些现代几乎不用的“僵死”的历史名称（当然不排除有些术语因历史环境的变化被淘汰），我们是要恢复一些在传统乐学理

论框架中不能超越、必要且重要的残缺环节。它们不是不适用了，而是被我们在一种貌似相合的理论中丢弃了，不会用了。离开这个词，我们便不能确切地指明传统音乐中这一独特的形态样式，不能解释由这个术语反映出的技术结构，进而恢复我们按西方音乐思维习惯丧失了的中国曲调的独特构成法。因此，非此词莫属，非派它以用场不行。某些古代乐学术语的重新起用，还因为它在历史理论与今乐关系的阐释中，具有无法替代的确切性，有牵一发而动全身的点运作用。从应用理论的实践角度讲，当然要看古代某一术语在今乐中的地位而定，绝非一概启用。其实有些术语，完全可以对应于现代表述方式，如沈括《梦溪笔谈》中的“声学”，可以直接对应于当今科技的话语体系。





百多年的断层，使近代学者未能及时地对历史符号作系统梳理、整理，流行于民间的口碑乐语，也由于未能及时收集使其对应于今天的理论而严重失传。因其如此，就有对传统文化中那些渊源有之、自成体系的表述方式进行重新研究、重新评价的必要。



## 二

中国乐律学是一个相对完备的知识系统，是传统深厚、技术形态发达的音乐文化的体现。作为一个反映自身体系的符号系统，自有一套不应向外界求助的表达途径。但由于失传和古汉语字词不符合现代信息简便明了的组词要求，今日在整个理论框架中就会暂时空留若干“缺环”，这就需要理论工作者去研究并谨慎地创用。1949 年后，这个过程便有所进展，但由于各种局限，许多创用的术语，研究得并不踏

实确凿，就开始“流通”了。

如传统音乐三种音阶的称谓。黎英海先生撰著的《汉族调式及其和声》,① 以教科书的形式（实际这部著作也确实被当做教科书在所有的音乐艺术院校中采用），把它们定名为：雅乐音阶、清乐音阶、燕乐音阶。词组的前两字，来自典籍，后两字来自翻释。前有专家定论，后有教授习模，也就相袭沿用，不以为疑。20世纪50年代，各行各业百废待兴，黎英海先生以建立民族音乐基础理论的责任感，著书立说并产生了巨大反响，值得肯定。但黎先生是从当时马上需要解决的、为民族曲调配置和声的实用角度撰写此书（这从该书的书名和大部分内容便可看出），所以较为仓促，没有来得及在历史文献的考证基础上，对传统音阶的称谓，详虑慎定。所以当学生们用这三个概念再返回历史，解读历史文献时，就产生了误解，顾名思义地认为，雅乐音阶就是古代宫廷雅乐所用的音阶，燕乐音阶就是古代燕乐所用的音阶，以此类推，清乐音阶自然也是古代清乐所用的音阶。而这与古代文献中的记载和实际情况不相符合。古代乐种里的实践活动，三种音阶并用。近些年来，由于黄翔鹏先生力倡用传统的称谓方式，正声音阶代替雅乐音阶，下徵音阶代替清乐音阶，清商音阶代替燕乐音阶，状况稍有改变。但是不难看出，几套称谓方式并行，大大影响了传统音乐的研究、交流和教育。在编辑《中国音乐年鉴》的过程中，常常遇到这类问题：同一事物，不同的作者和论文却采用着完全不同的术语，谁若综述，如同嫁接。痛感于立足他人的知识系统难觅

① 黎英海：《汉族调式及其和声》，上海：上海文艺出版社，1959年。

一语中的、入木三分之词，终难自圆其说的作者，干脆创用新词以代之。结果，一家一系，词林广立，彼此难于沟通，许多领域中弄到讨论同一问题没有“共同语言”的程度。我曾在《中国音乐年鉴·1989卷》“乐学研究”一文的篇末写道：“谈及音乐分析，一张口便要涉及音阶、调式、音级名称等术语，而此类术语的概念又多有待在历史理论的考订基础上加以界定、框限，特别是西方乐理概念的混同沿袭，使诸多术语的应用各持己见，不理、甚至不知已有的研究成果，则难以形成相互认同、对话的局面。希望关心音乐学研究的同仁书案上都应有几卷《中国音乐年鉴》，方知有识之人已着先鞭之缰。”开个全国大会，定一个标准范本，不切实际，但是对某些已被学术界认同的研究成果，大家身体力行，就会逐渐改变现行弊病。

地下文物的出土，逐渐加深着我们对传统乐律学术语的认识。曾侯乙编钟供了传统宫调逻辑的组织规律和立体准绳，编钟铭文则像一部乐书把这套知识术语铸于钟壁之上。解读这部乐书的音乐学家黄翔鹏先生，并未苛求乐律术语的建构“字字有出处”，采用了能够被现代人接受的表达方式。他表述这个系统时创用了“钟律音系网”，这个术语既立足典籍，又略事引发。

问题不在于用什么词，而在于术语本身是否表达出传统乐学的知识结构和样态，是否反映了所指问题的本质。音乐艺术具有极强的技术性，符号术语的立意，必须概括地表达某一技术概念的特定形态，进而指导理论研究。李成渝运用“钟律音系网”的理论，观察四川清音的扬琴定弦顺序时，发现了先五度调弦再三度调弦的规律，暗含着古老的钟律逻辑。既证明了这一曲艺品种源远流长，更证明了古老的钟律

并未失传。虽然用此规律调弦的艺人讲不出所以然，但理论的光芒，使有心的研究者，洞穿历史的迷雾，看到了钟律鲜活的生命力。①

再如，传统音乐的宫调结构在音级品质、主从逻辑的称谓方式上，有没有类似属音（dominant）、下属音（subdominant）这套方式的术语？大多数分析曲调走向、旋法进行的文章，都沿用着属音、下属音的术语，而有些中国调式，由于五声音阶的关系，根本就没有属音或下属音，最常见的宫调式没有下属音，角调式则没有属音。我们常常迷惑，任何一种宫调组织，除了它的音阶术语、音级名称之外，总应该有一套表述音级的主次品质、从属关系的概念，这是曲调中常用音级与次要音级关系的自然逻辑。西方有主音（tonic）、属音、下属音、中音（midiant）、下中音（submidiant）、导音（lead）、上主音（supertoic）的成套名称，中国真的因为古人的思维习性看起来不长于逻辑梳理而无此概括表述吗？有了"钟律音系网"的逻辑解析，我们才发现了中国曲调中音级关系的内部逻辑。曾侯乙编钟铭中的"颟曾"关系，除了它的律学含义外，它的乐学含义就是音级从属关系网。中国传统宫调逻辑是以五度相生，派生宫徵商羽四个本位音，再以三度相生，派生其它诸音的关系体制。鉴于这样的理论认识，我们便可以明白，为什么在大小调乐理中被称为"导音"的第七音级，在中国曲调中偏偏不"导"向主音，而总是折回到派生它的本位音徵声上，而中国曲调中最常听到的升第四级也不似西方乐理的重属关系，导向属音，而总是回

① 李成渝：《四川扬琴宫调研究》，《中国音乐学》1992年第一期，第88~97页。

到音阶的第二级商声上。正是因为这些音级都以三度关系从属于派生它的本位音，才生成了这样的曲调走向。可以看出，导音（leadtone）一词，对中国传统曲调的旋法描述上，很少能够派上用场。原因很简单，传统音乐中几乎没有这种现象，那种尖锐的音响不合我们民族温和的听觉习惯。别人有这层关系，我们却没有必要非用这个词来自欺欺人，如邯郸学步，捆住自己的手脚，既没有得到别人的，又忘了自己的“步法”。王耀华教授也是运用了“钟律音系网”及其规定的理论框架，解释了南音乐种中大量的变音关系及其内部规律。①

所以说，对某一传统术语的采用，意味着可以从某类事物的本来面目去解释该项事物了，意味着了确立了看待传统音乐固有方式的正确态度，意味着我们跨过了历史断层，取到了观察问题的正确方式，捡回了古代乐工、民间艺人们的智慧积累，而采用相同的术语，也就意味着大家取得了相同的认识。





## 三

从文化史的角度审视音乐现象，对术语概念做发生学领域的追究，就不是从应用角度做简单转译的问题了。术语概念，那怕是极端技术范畴的，都是某一特定文化的产物。术语表达问题的角度，常常就是传统思维习性观察事物的角度，术语间呈现的连属脉络，正反映了形态的组织逻辑。一

① 王耀华：《南曲唱腔施法中的多重宫角并置》，载《福建民间音乐研究》，1984年，第三辑，第39～59页。

个民族特有的思维方式、价值取向，都凝缩在它的阐释系统中，它们概括了民族音乐语言的特有形态、组织规律、逻辑关系、深层结构。无论从应用理论还是从历史理论，我们都必须弄懂传统的中国人是怎样表达知识系统的。

如“旋宫”一语，它是传统乐学理论中最常用的术语之一。暂时抛开这一术语的实用功能，从发生学的角度考察它，就会发现，它在历史理论中形成了一个庞杂的体系。

下面仅从“旋相为宫”的两种看法，粗粗浏览一下它的内涵。重宫重调的两种角度在历史上产生了两套称谓方法。

| 《周礼·春官·大司乐》 | 某律为某调 | |
|---|---|---|
| 曾侯乙编钟铭文 | | 某均之某声 |
| 唐《乐书录要》 | 逆旋 | 顺旋 |
| 《宋史·乐志》 | 左旋 | 右旋 |
| 清·钱唐《律吕古义》 | 外调 | 内调 |
| ［日］林谦三《隋唐燕乐研究》 | 为调式 | 之调式 |
| 现代通行术语 | 异宫系统 | 同宫系统 |

不难看出，这一术语虽然词短意简，精炼概括，背后却隐藏着一套多么复杂的结构。左旋体系，产生于古代宫廷“随月用律”的礼仪需要；右旋体系，产生于民间音乐“以宫定调”的实践选择。前者具有人为的强制性，后者源于自然的实践性。我们说，每个术语都是一种特定文化的产物，它与古代的神秘主义、皇权专制、技术知识，交织一体，常常需要一步步地清理，才能搞清它来龙去脉的系统。

欧洲音乐的发展过程中，逐渐淘汰了早期的希腊调式和中古的教会调式体系，音阶与调式合而为一，调式与调高的转变同步进行，“转调”一语再无歧解。而把转调一词，搬

到中国多调式体系中，就行不通了，更掩盖了上述复杂的历史理论。鉴于“转调”一词如此深入人心，许多同志建议用“转调高”“转调式”这类中西合璧式的称谓方式，代替“转调”一词，以避免分析中的混乱。

再如节奏中的各项术语，由于沿用欧洲的节奏、节拍术语连同西方的谱式，学生们一遇到中国典籍中的“拍”字，便自然联想到西方音乐中“拍”的时值。从叶栋解读“敦煌古谱”始，对这一领域的研究有了很大进展，如吕洪静的数证“拍”字的系列论文等。这一问题涉及到工尺谱在传统音乐文化中，在乐工艺人心目中实际作用的看法上。“科学认识是以客观的本质和规律为对象的；价值评价则以客体与主体需要的关系为对象”。① 随着学界对中国传统文化研究的深入，许多从事古谱研究的学者，日渐把中国传统的记谱方式及反映的思维方式、价值准绳，放到它所处的文化系统中去考察。儒家倡导的“只可意会，不可言传”，佛禅赞赏的“不立文字，直接入心”，传统教育和传承习惯的“口授心传，耳提面命”等思维的含蓄性、意向性、实践性，直接派生出古谱记写方式的“点到为止”、“不详备注”的样态。谱字的疏阔，是由实践的丰富为其补足的；板眼的点划，是由传统的法则为其填充的，熟悉该谱的识音者自能“锱铢必见”，而非西方精密科学导致的五线谱那样，字字可读，节节可辨。大量讨论古代乐谱的文章都反映了此种共识。学者们觉察到，把五线谱中强弱交替与小节断划，套入中国板眼体制和节拍观念的差距，谱外功夫以补谱中简约的重要性，

① 李连科：《世界的意义——价值论》，北京：人民出版社，1985年，第110页。

如何从以简驭繁的古谱中挖掘实践过程中所含的寓义，即使在中国曲调中勉强划上小节线也绝非以它决定“具有自然之节”的呼吸顿挫等问题，自然也由深及表地考察到节奏术语的应用。

多年以来，翻译术语的技术属性，遮盖了它的文化属性，表层的语用品质，掩盖了深层的语源含义，久而久之，习而不察。对传统音乐，只能“观其行”，不能“听其言”。或鲠骨在喉，不吐不快；或词不逮意，隔靴搔痒，到了不能准确言明自己音乐文化特点的地步。

## 四

当然，应该借鉴西方近代科学的思维品性来辩证自己的术语符号，但是，基础理论的建立，绝不是以西方乐理为坐标去寻找一系列相应或相等的术语，而是要从自己文化心理结构的特有角度去体察、品评，力图准确地把握、反映传统音乐的本来面目。文化属性的特征，包含了自然性与社会性的双重内涵。表述音乐艺术自然属性的术语，中西能够贯通也应该贯通，但表述音乐艺术社会属性的术语，却必须采用有其特殊立意的称谓方式。借鉴转译的术语，应当是用来表述乐音体系的自然属性、与中西乐制中基本相等的部分。人类在把握时间性艺术的思维方式上，确有许多相同、相通之处，如中西方在句法规律表述中的“赶句”之于“模进”(imtation)，“顶嘴”、“句句双”之于“卡农”(canon)，苏南吹打术语“结边”与戏曲音乐的“煞尾”之于西方的“结束部”(coda)，“金橄榄”之于“倒影”(mirror)等等，都产生于对相似旋法和结构的描述。两套术语传达出的那种思维方

式的对应，反映了人类掌握时间艺术技术能力的共性。但前者的宽泛和灵活性，与后者的规范严格，又反映了中国的实践理性思维与西方的逻辑理性思维的差异。中国民间的许多口碑乐语，透发着民间艺人表述事物的趣味，那种直观具象，把一件事物附着于可感的、象形性的、而不是抽象的表述样式中。像“金橄榄”和“倒影”，都表现出思维进化过程中相同阶段的痕迹。它们是接触实践的音乐家，对直观感受“语绝于无验”（章太炎语）的表达。

从应用理论的范畴讲，不是不应该借用西方的术语概念，如音名 ABCD，比之黄钟大吕，确实书写方便，简洁速达。这些做法在实践中实用可行并行之有效，它们只是我们用以解释传统音乐的基础乐学理论的一部分，而不是全部。将那些我们曾一度认为不合时宜、于近代文化断层中几近失传的术语概念，在历史考证的基础上，作出科学界定，对术语的定义、定理，详尽论证、演绎示例，引发其深层含义，使之成为一个层次分明、具有若干转换原则和自身调解能力的图式结构，重新应用于传统音乐的分析学中，进而建立自己的基础理论框架，推动创作实践。此举并非起用一些僵死的、废而不用的符号，其实在民间音乐中，在民间艺人的知识系统中，它们仍然活着，仍然使用着。之所以要远考近采，就是要阐明这些术语表达的技术定理的本来意义。说白了，就是要用“原汤化原食”！

如果认为当代的音乐学家，能够清醒地以母系文化特有的心理结构和思维方式，来认知自己的音乐文化现象，具备了用传统中国人的价值观而不是西方人的价值观来探讨、品评传统音乐生生不息的发展规律，并非乐观和言过其实。采用现代科学观念和信息交流手段，对传统乐学的符号系统、

术语概念加以阐释，是音乐同行们在同一层次上对话的前提。一部真正立足于传统，可以拿来解读传统音乐知识，得到大家普遍认同的中国基础乐理应当产生于当代。这是当代学者早该偿还于那些在历史上不见经传、却以聪明才智创立了自己的符号术语的古代乐工、艺人们的一笔宿债！

写于北京新源里西一楼

（原载《交响》，1990年，第4期）

# 乐音材料的相同性与听觉习性的相通性







抛开西方音乐文化在中国广泛传播中政治的、经济的、历史的原因不谈，仅就音乐形态来说，这两大音乐文化体系有一个基本的共同点，这也是派生一切相似的、不相似的形态的基点——乐音的基数相同。

在漫长历史的塑造精炼、汰除筛选中，中国于西周时期，西方于稍晚的毕达歌拉斯时代，音体系都选择了十二律为一个八度中的乐音基数。

正如《音乐型态学》一书的作者所言："音阶的选择是慎而又慎之举，它融汇了一个民族的精神。"一旦人们从乐音材料的约定俗成中找出数理规律，定律制器，相应养成的听觉习性也就世世代代地积淀下来并长期稳定地延续下去。简单地说，在十二律制音体系中耳濡目染的中国人，不用说一般未受过专业训练的人，就是接受过视唱练耳训练的专业音乐家，也很难不凭靠任何乐器品位的提示，脱口唱出一个

八度中十七律的印度音阶，或一个八度中二十二律的阿拉伯音阶。道理很清楚，我们没有根据这种律制参定的相应品位的乐器，听觉习性中也就不可能养成这套音高概念，扎下这种音体系的“根”。而举国之民都难以脱口唱准一种外来曲调，这种外来音乐就很难广为流传，深入人心。反过来说，当一种外来音乐文化在乐音材料方面与土生土长的音体系基本一致，人们可以不凭借物质手段的辅助，脱口而出，唱准这种外来曲调，换句话说，这种曲调构成背后的音阶结构与本民族固有的传统音阶结构和与之相应养成的听觉习性一致时，那么这种同形异质的音乐文化就容易被吸收、被接受、被消化。

重视音乐基础理论研究的日本音乐家小泉文夫，在考察了中国音乐之后谈道：中国音乐比之日本音乐、印度音乐、阿拉伯音乐，在风格上更接近西方音乐。抛开其它原因不说，乐音基数的相同因而听觉习性的相近，大概是最根本的基础。

比较音乐学的基本“套路”，常常是拿其它民族原生态的音乐文化与西方参照，而中国传统音乐文化，具有高文化的一切品质、品格，这种高文化与未经近百年间得以充分发展的西方中古音乐的基础理论，有着极其相似的规定性和发展趋势。如西方音乐中和弦的三度叠置反映的乐音相协观念，与曾侯乙编钟及先秦编钟的一体两音、三度相协且在乐学理论中明确规范为颟曾体系的观念多么相同！在自尊上经历了百余年西方音乐文化中心论的挫伤之后，我们是否在音乐民族学的旗帜下，过多地提及传统音乐文化的独特样态，而忽略了中西音乐的相似性呢？是否在考察中西音乐文化交流时常常只看到两者的差别而忽略了两者天然的联系和两种

文化人群间听觉感受习惯的共通性呢？

中国人之所以能够于本世纪迅速地吸收融合西方音乐文化，除了各种历史原因外，生理的听觉心性和心理听觉感受上没有障碍，不能不视为基本的原因之一。

我们不妨从下表反映出来的煞声形态的现象再来思考这个问题。

| 毕曲煞声 / 曲种乐种 | 宫 | 商 | 角 | 和 | 徵 | 羽 | 变 | 总计 | 资料出处 |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 现存元杂剧音乐结音统计表 | 348 | 37 | 83 | 19 | 99 | 376 | 5 | 970 | 杨荫浏《中国古代音乐史稿》 |
| 现存元散曲北曲结音统计表 | 290 | 26 | 75 | 1 | 43 | 200 | 3 | 638 | 孙玄龄《元散曲的音乐》 |
| 苏南吹打结音统计 | 26 | 8 | 6 | | 15 | 39 | | 93 | 杨荫浏　曹安和《苏南吹打曲》 |
| 河北吹歌结音统计 | 12 | 3 | 4 | | 7 | 12 | | 38 | 杨荫浏　曹安和《定县子位村管乐曲集》 |
| 总计 | 676 | 74 | 168 | 20 | 169 | 627 | 8 | | |

如果把“毕曲煞声即为调式主音”作为一般原则，根据上表统计数字，一个预想不到的结果便摆到我们面前。我们印象中落煞徵声最多的中国曲调已被羽调的优势取而代之(除了占绝对优势的宫调式)。徵调式的思维逻辑在民歌小调，特别是在西北地区的音乐中一向居于榜首，但在音乐艺术性思维较发达的半专业甚至专业化了的乐种、曲种中，这一现象已发生了明显变化。这不能不使我们产生如下疑问：中国传统音乐中多调式体系逐渐呈现出的历史发展趋势与西方中古调式体系逐渐归向大小调体系这一历史轨迹有多大程

度的相同之处？是否在十二律制音体系内在机制的推动下，调式思维的逻辑必然向这一方向趋进？

多调式体系的长期发展将给自身的进一步完善伏下一种阻碍——乐音组合形式的多重性。多种调式中的每一音级都需在调头的制约下，不断改变自己的品性以适应不同的组合关系。人类调式思维的能动性根据物理音响最自然的结合方式对乐音体系有选择地编配运用，并在诸多的乐音逻辑中，自觉不自觉地汰除那些不畅顺的结合形式。萨波奇在《旋律史》中谈到，爱奥利亚大调在中古时期常与混合吕底亚调式纠缠不清，最终使它分化出来的，是导音日益重要的作用。复音音乐思维的发展，日益要求汰除繁杂的多调逻辑，适应于大小调音阶式的功能和声的实践和理论，强制性地完成了这一淘汰过程。从中国存见的具有较高艺术品位的传统音乐中，我们尚可充分地观察到多调式体系显露出来的发展趋势，这是事属偶然呢？还是力图以最精炼、最简明的组合方式调整乐音逻辑，即多调式思维发展趋势的历史之必然？

中国多调式体系与欧洲早期的多调式体系有许多相似规律，这种比较研究可以使我们饶有兴趣地发现调式思维演进过程中的相似趋向，也有助于我们总结自己的宫调研究。研究中西音乐文化交流史，不能不从音乐本体的技术形态入手，不然就无法解释“为什么中国人能够接受大小调”这样一个说来宏观却极其具体的问题。

写于北京新源里西一楼

（原载《黄钟》，1991年，第1期）

# 黄翔鹏的乐律学研究与民族音乐型态学



## 一、民族音乐型态学的提出

大千世界，各逞其态。物可有物态，心亦有心态。物质型态是可辨可触的有型之型，心理形态则是可感可味的无形之形。主体的心理形态与客体的物质型态，在辩证地相互适应、改造过程中，渐渐塑造了某些规律性的、定型化的表现型态。“情动于中，故形于声。”既有“情”，便有“声”；既有“声”，便有“形”。“人心之动”，绝非散漫无纪，律学、声学的数理规律，一旦纳入“比音而乐之”的音乐实践，处于不同地域中的文化人，就因心理尺度的不同，表现为不同的型态样式。于是，乐音之间的组合关系，便有了千差万别。源远流长的人类音乐文化发展史中，从物态到心态，从心态到物态的相互作用下，渐渐提炼、凝定成了某些万变不离其宗的稳定结构，并在这些“基因”上，建构出了千姿百态、形形色色的表现形式，又于之相应产生了一系列自成体

系的符号系统，这些就是音乐型态学的研究内容。“型态学”之所以选择这一组词方式，显示了它所关注的角度，是与意识形态的无形之“形”以相区别的有型之“型”，着眼于音乐的技术规律。

型态学（morphology）的词源来自生物学。19世纪以来知识结构的重大变革之一，就是生物学的异军突起。它的纵向研究，其脉络可以梳理为遗传、适应、淘汰、变异生成的进化过程；它的横向研究，其层次可以辨识为基因、细胞、组织、器官系统的有机构成。达尔文的进化论揭示出“作为一个固定秩序的体现，其每一阶段都是依据一定规律而起作用的一些原因造成的结果。”① 歌德在《植物型态学》中写到：“认识有机体的结构，根据来龙去脉，去理解他们的可察觉的外部特征，将它们解释为内在结构的显现，这样，就可以认识整体。”②

文化人类学的研究者，将生物学的型态演变规律和研究方法，引入到文化型态的研究中。这并非只是将自然科学的概念，嫁接到人文科学中，而是发现了两者之间内在机制的相似性。“人类学家的工作不是去查问自然的实事，而是维持‘自然’和‘人类行为’之间的中间项的转化作用。”③ 本尼迪克特（R. Benedict）在《文化诸形态》一书中，介绍了斯彭格勒（Spengler）的《文化型态理论》（Theory of the

① 赫·胥黎：《进化论与伦理学·导论》，第8页。

② 歌德：《植物型态学》。

③ 露丝·本尼迪克特（R. Benedict）：《文化的条件作用中的连续性和非连续性》，载《文化与个人》，第126页。

morphology of culture)。① 奥地利裔美国音乐学家和教育家西格茫德·莱瓦里(Siegmund Levarie)与瑞士音乐理论家厄恩斯特·莱维(Ernst Levy 1895 - 1981)合著的《音乐型态学》(Musical Morphology),是第一部将型态学的方法引入音乐研究的著作。破卷开宗明义:"虽然存在着无计其数的音乐型态,但音乐型态的原则却为数不多。"② 这些"为数不多"的基本原则,犹如生物体的细胞组织和遗传基因,在深层制约着音乐型态的相对稳定和它们并非自由的演变规律。

19 世纪末和 20 世纪初,众多的西方音乐理论家吃惊地发现,他们几百年来挖空心思忙于编织的,不过是一套仅适用于一种文化的应用理论,远非人类整体的音乐学基础理论,甚至还没有一条可以适用和解释各个民族的音阶定义。柯达依(Z.Kodaly)、巴托克(B.Bartok)对民间音乐的理论探讨和型态分析,埃利斯(J.A.Ellis)、孔斯特(J.Kunst)③对各民族音阶的研究和比较音乐学的提出,以及随之而来的对各民族音乐的重新评价,使人们越来越难于忍受把不同的音乐型态置于一种定义下的削足适履,开始把音乐作为人类的文化现象来考察。19 世纪末还未雨绸缪并终于在两次大战间酿成轩然大波的现代音乐,也从音乐观念和创作实践方







---

① 马林诺夫斯基(B. Malinowski):《文化论》,费孝通译。

② 西格茫德·莱瓦里、厄恩斯特·莱维:《音乐型态学》,Siegmund Levarie. Ernst Levy, *Musical Morphology*. Kent: Kent State University Press, 1983.

③ 柯达依(Z.Kodaly 1882 - 1967):《论匈牙利民间音乐》;巴托克(B.Bartok 1888 - 1945):《匈牙利民歌》;埃利斯(J.A.Ellis 1814 - 1890):《论各民族的音阶》;孔斯特(J.Kunst 1891 - 1960):《民族音乐学》。

面，构成了对传统的挑战，导致了被奉为一切音乐现象的规范和坐标的大小调理论体系的彻底动摇。几十年来，现代乐派风云迭起，创作技法五花八门，和声、复调、配器、作品分析的条条框框，被肢解地七零八落，甚至被视为完美无缺的五线记谱法，也因重新品尝到微分音之妙的现代作曲家的兴致，而受到怀疑。理论家们开始重新反省“四大件”的秩序和建立在这类音乐分析学上的规矩，试图从人类学、美学、心理学、生物学、数学、声学等诸门学科结合的理念中，重新探讨音乐的内在规律和普遍原则。于是，边缘学科应运而生，音乐民族学、音响心理学、音乐社会学等学科，纷纷别立门户，秉帜树风。音乐型态学，就是这众多学科中的一支。

无独有偶。1977 年黄翔鹏先生在对陕、甘、晋、豫四省先秦编钟和陶土乐器的测音调查以及翌年对湖北曾侯编钟的研究，结合对传统音乐的长年体察和对历史文献的积年探索，使他深切感到，应当从新的角度，看待那些在漫长历史中形成的相对稳固的“基因”，对存见传统音乐的作用。将散见于历代文献中的乐律学术语，对应于民间音乐的口碑术语，依照考古文物中的铭文和测音数据，排除典籍中的以讹传讹，运用现代研究手段，重新梳理因沿袭西方术语而使音乐分析学混乱的概念，以期对存活于民间的音乐表现形式，作出系统地科学解释，从而建立自己的音乐基础理论。

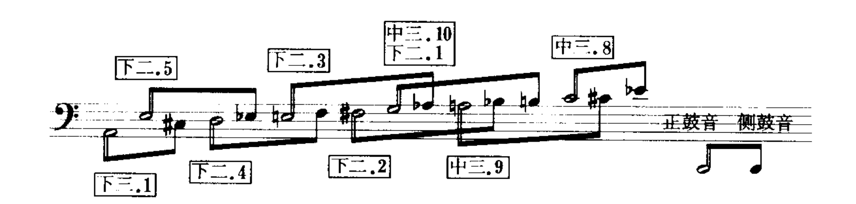
因此，黄先生率先提出了“民族音乐型态学”研究的课题，当时还不知国外已有“音乐型态学”的提法。可以说，静静伏卧了两千四百年的曾侯编钟，轰然击出了“民族音乐型态学”研究的第一声晨钟。

## 二、三种音阶型态及其系统“同均三宫”

三种类型的七声音阶，是汉族传统音乐中占主导地位的音阶形式。由于难稽历代薪传之不替，难杜古今学者之沿讹，仅仅依据典籍，寻找下徵音阶之源，只能导致对古人音乐实践水平的低估。曾侯乙编钟以实际的音响和刻写的铭文，向现代人证明，这三种七声音阶型态，都有着久远的历史渊源，并以其强健的生命力，构成了两千年来传统音乐的基本乐音规范。

全套编列，以曾国乐制的姑洗均（C）为基调，但不同形制、不同层架的编组中，并非都具备十二个半音。依据形制相同的体制，选定一个八度组的半音阶，只有下层三组大甬钟1号，二组的最高五钟，再加与此相衔的中层三组的最低三钟，构成C－1C八度中的十二个半音。

谱表1：




黄翔鹏写到：“在这样一个音列中，本来可以隐藏着任意选定的、不同型态的七声音阶结构。但是我们为了防止主观任意的判断，规定必须以铭文指明的音级含义为准，才允许选定音阶所用各音。完整的半音音列防止我们主观地排除各种可能性；铭文的指示限定了我们只能予以承认的必然

性；结果就得出以姑洗律为宫（音阶首音）的三种七声音阶的不同型态。”①

谱表2：

| | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 正声音阶： | C | D | E | #F | G | A | B |
| 下徵音阶： | C | D | E | F | G | A | B |
| 清商音阶： | C | D | E | F | G | A | bB |

以某一律为始发律，按五度圈连续相生七次，构成一个七声音列。因为三种七声音阶的音程关系不同，将各音阶的宫音，确立在恰合各自音程关系的律高上，统规于一个七声系统中。这个“三位一体”的系统，就是黄翔鹏根据古代文献和音乐实践，清理总结出来的“同均三宫”理论。② 梁·慧皎《高僧传·经师》所谓：“三位七声，次而无乱”。

谱表3：

| | 黄钟 | 大吕 | 太簇 | 夹钟 | 姑洗 | 仲吕 | 蕤宾 | 林钟 | 夷则 | 南吕 | 无射 | 应钟 |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| | F | | G | | A | | B | C | | D | | E |
| 正声音阶： | 宫 | | 商 | | 角 | | 中 | 徵 | | 羽 | | 变 |
| 下徵音阶： | 和 | | 徵 | | 羽 | | 变 | 宫 | | 商 | | 角 |
| 清商音阶： | 闰 | | 宫 | | 商 | | 角 | 和 | | 徵 | | 羽 |

---

① 黄翔鹏：《音乐考古学的民族音乐形态研究中的作用》，《人民音乐》1983年第八期。收入作者论文集《溯流探源——中国传统音乐研究》，北京：人民音乐出版社，1993年，第237－247页。

② 黄翔鹏：《中国传统乐学基本理论的若干简要提示》，《民族民间音乐》1983年第三、四期。

宫商角徵羽五正声外的四个变化音名，历史上有多种称谓，为简便起见，黄先生采用单字表示，套用训诂学的名词，此谓“单字相训”。

和——音阶第四级音，与宫音构成纯四度关系。它来自曾侯乙钟铭。

中——音阶第四级音，与宫音构成增四度关系。它来自朱载堉的创用，意思是由宫至清宫，一个八度的正中点。

闰——音阶第七级音，与宫音构成小七度关系。它来自蔡元定的“闰余”一语。意思是发音体长度的增加，使音高降低半音的律学规律。

变——音阶第七级音，与宫音构成大七度关系。它是变宫的简称。

三种七声音阶，在古代文献中也并非没有记载。

> 《晋书·志第六·律历上》载：以五声、十二律还相为宫之法，制十二笛象。
>
> 举黄钟之笛为例：黄钟之笛，正声应黄钟……宫生徵，黄钟生林钟也。徵生商，林钟生太簇也。商生羽，太簇生南吕也。羽生角，南吕生姑洗也。角生变宫，姑洗生应钟也。变宫生变徵，应钟生蕤宾也。

这正是谱表3以黄钟为基准，连续相生的七律。十二支笛上，依每笛所应之律，都可奏全七声，而每一个七声音列中，都含有三宫。以黄钟笛为例：

正声调法：黄钟为宫，应钟为变宫，南吕为羽，林钟为徵，蕤宾为变徵，姑洗为角，太簇为商。

晋代所称的“正声调”，就是现指的正声音阶。

下徵调法：林钟为宫，南吕为商，应钟为角，黄钟为变徵，太簇为徵，姑洗为羽，蕤宾为变宫。

晋代所称的“下徵调”，就是现指的下徵音阶。

清商之调：以姑洗为宫，蕤宾为商，林钟为角，南吕为变徵，应钟为徵，黄钟为羽，太簇为变宫。①

为什么唯独清角之调的阶名，与前两种的律名不同？第一，荀勖所言的“宫商角”，含有音序之意。前两种音阶，音序所述的阶名与律名统一，第三种出现了阶名与律名不统一的情况，就只能以音序来理解了。前两种音阶，荀勖称为“调”，第三种音阶，称为“之调”。可见他是把音阶与调式，分为两层，区别对待。“正声调”之角，就是清商乐中正声调角音上的调式。荀勖把每均三宫，称为“三宫二十一变”。七律之中的每一律，都有三个阶名，才能二十一变。可见他意识到，“清角之调”已经不是调式问题，而是与正声调、下徵调同样性质的、宫层次的音阶问题。

可以看出，我国传统乐律学理论中，“均、宫、调”，分

---

① ［唐］房玄龄等撰：《晋书·志第六·律历上》，北京：中华书局校点本，1974年，第483－485页。

属三个层次。均统率宫，十二律上的每一均，都有三宫；宫统率调，每宫都有五种调式。它们的基本规范和文献上的名称，来源如下：

**(1) 均**：《国语·伶州鸠》："律所以立均出度也。"① 有了音高标准的"律"，"均"的位置就得以确立。律尺的数"度"，依次标明了各音的固定位置。各均之首，依据《五代史》王朴奏疏，称为"均主"。② 州鸠又讲，"以七同其数"，就是以某一律做"均主"，连续隔八相生七次。这七个律高构成的绝对音高位置与各律间相对的音程关系的总和，就称为均。

**(2) 宫**：《史记·乐书》，郑玄集解："宫商角徵羽，杂比曰音，单出曰声。"③ "音"是集体概念，"声"是个体概念。凌廷堪《燕乐考原》说："声成文谓之音，后世始谓之调。"④《国语·伶州鸠》："夫宫，音之主也"。七个有组织的乐音，构成音阶。音阶的主音，称为音主。均主所率的七个







---

① 上海师范大学古籍整理研究所校点：《国语·周语下·伶州鸠》，上海：上海古籍出版社，1988 年。"律所以立均出度也"，第 132 页；"以七同其数"，第 138 页；"夫宫，音之主也"，第 127 页。

② ［宋］薛居正等撰：《旧五代史·乐志下》，王朴奏疏："十二律中，旋用七声为均，为均之主者，宫也，徵、商、羽、角、变宫、变徵次焉。发其均主之声，归乎本音之律，七声迭应而不乱，乃成其调。均有七调，声有十二均，合八十四调，歌奏之曲，由之出焉。"北京：中华书局校点本，1976 年，第 1938－9 页。

③ ［汉］司马迁撰：《史记·乐书》，北京：中华书局校点本，1975 年，第 1180 页。

④ ［清］凌廷堪：《燕乐考原》，载《燕乐三书》，哈尔滨：黑龙江人民出版社，1986 年，第 111 页。

律高位置中，三种音阶的音主，出现在五度圈相生的前三律上。

**(3) 调**：不同的音阶中，从宫音起始，随阶名而生宫、商、角、徵、羽五种调式。调式的主音，依段安节《乐府杂录》，称为“调头”。① 均主一立，三种音阶便在七律中定下各自的宫位，即三种调高。音主一定，各阶名上的调式，也随之构成。

以黄钟均为例（谱表3）：黄钟F，在三个层次中有三种称谓。第一行正声音阶：从均主的层次讲，称均主；从宫的层次讲，称音主；从调的层次讲，称宫调式的调头。

第二行下徵音阶：七个律位一致，均主还是F；音主在林钟C上；宫调式的调头在C，余可类推。

第三行清商音阶：七个律位一致，均主还是F；音主在太簇G上；宫调式的调头在G，余可类推。

这样一种组织严密、扣扣相缩的宫调系统，是西方的基础乐理不能解释的。因为西方的基础乐理中，只有调高和调式两个层次的概念，调高等于音阶。而我国传统音乐中的三种音阶，三个调高，隶属一均。均不等于音列，音列是一个没有固定位置的乐音序列概念，而均是七个有绝对的音高位置与各律间相对的音程关系的总和。

上列文献显示，传统的乐律学术语，并没有集中在一本

---

① ［唐］段安节：《乐府杂录》，“太宗于内库别收一片铁方响，下于中吕调头一运，声名大吕，应高般涉调头，方得应二十八调。”［唐］南卓：《羯鼓录》、［唐］段安节：《乐府杂录》，［宋］王灼《碧鸡漫志》合刊本，上海：上海古籍出版社标点本，1988年，第43－44页。

古代的专著中，而是散见于不同时代的不同书籍中。它们体现出古代学者们对宫调问题的细微观察和认识，只是没有人对它们进行系统地梳理和解释。黄翔鹏先生对此的梳理，使我们了解到，挖掘散见于典籍和流传于民间的技术知识，才能系统化地认识我们已有的财富，进而找到大家认同的、语有所本的共同语言。

## 三、从律、调、谱、器，看三种音阶

朱载堉《律吕精义》道："乐也者，声音之学也。律也者，数度之学也。"黄翔鹏在《中国音乐辞典》"乐律学"条目中，为"乐学"和"律学"作了如下定义："'乐学'主要是从音乐艺术实践中所用乐音的有关组合形式或技术规律出发，取'型态学'（morphology）的角度，运用逻辑方法来研究乐音相互之间的关系。""'律学'，主要是以自成乐学体系的成组乐音为对象，从发音体振动的自然规律出发，取'音响学'（acoustics）的角度，运用数学方法来研究乐音相互之间的关系。"①

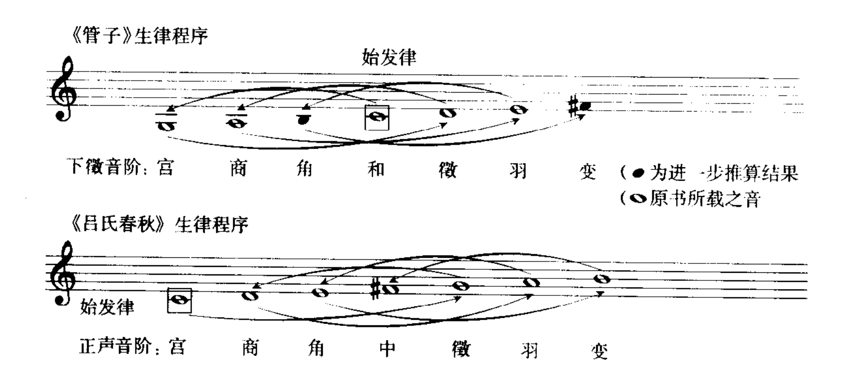
传统乐律学，可以概括为"律、调、谱、器"四大类。律学、乐器，与自然科学相互联系；宫调、谱式，与文化心理密切相关。分类是为了纲纪明晰，实际上，它们四通辐辏，任何一个问题的研究，都会牵一发而动全身。

**〈一〉律**：《管子·地员篇》与《吕氏春秋》，都采用了"三分损益"生律法，始发律也相同。但前者的计算程序，先下四、后上五；后者的计算程序，先上五、后下四。前者

① 黄翔鹏：《中国音乐辞典》"乐律学"。北京：人民音乐出版社，1984年，第482-3页。

生出下方四度的Sol，后者生出上方五度的Sol。把正声音阶视为正统的历代文人，都把《地员篇》中的生律法，解释为正声音阶的徵调式。黄翔鹏通过对晋国侯马编钟的测音研究，作出了另一种推论，这一推论在曾侯钟铭中，得到证实。两种耐人寻味的隔八相生法，决非偶然颠倒。《吕氏春秋》的计算程序，只能得出正声音阶的音列，而《地员篇》程序的进一步推算，却得到了不折不扣的下徵音阶。

谱表4：

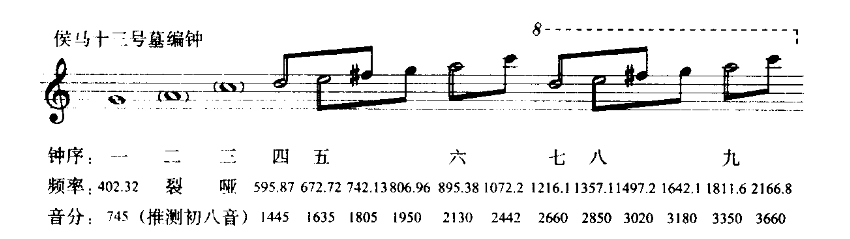



《地员篇》计算程序：首先虚设正声音阶的宫音，但并不将其作为全弦的弦长，而是把弦长等分为四，取其三，作为开端。第一次“三分以益之以一”，所生下方四度音，正声音阶的徵，才是下徵音阶的宫音。黄先生在翌年出土的曾侯钟中发现，这个“虚设”的正声音阶的宫音，在钟铭中有一个独立而显著的阶名“和”。它证明，曾国的姑洗律下徵

音阶，就是管子生律法次序的起点。①

为什么在《管子》生律法应用的春秋时代，七声音阶已经在音乐实践中普遍确立，而《地员篇》的推算只到五声为止？侯马编钟和曾侯编钟证实，管子的生律法，只不过是把五声作为兼用纯律三度的“钟律”的出发点和五个基列的骨干音对待罢了。侯马编钟多倾向纯律，而这五个骨干音，却来自五度相生律。

谱表5：




纯律大三度为386音分，侯马四号、七号钟的正鼓音与侧鼓音的大三度，是360音分。纯律小三度为316音分，侯马四件构成小三度的双音钟五、六、八、九号，分别为315、312、330、310音分。纯律三度倾向，非常明显。而C3－e3间的大三度，却与五度相生律的特征音程，一分不

---

① 黄翔鹏：《新石器和青铜时代的已知音响资料与我国音阶发展史问题》，《音乐论丛》，人民音乐出版社，1978年5月第一期、1980年1月第三期。收入《溯流探源》，北京：人民音乐出版社，1993年，第1－58页。

差，408 音分。

黄先生得出了一个重要的结论："它已经越出了三分损益法的局限，而在我国古钟纯律三度关系的基础上……形成了一种折衷律制。"① 这就是以《管子》的三分损益律为基础，补以纯律三度的"复合律制"。

〈二〉调：《隋书·音乐志》郑译云：

> 考寻乐府钟石律吕，皆有宫、商、角、徵、羽、变宫、变徵之名。七声之内，三声乖应，每恒求访，终莫能通。
>
> 仍以其声考校太乐所奏，林钟之宫，应用林钟为宫，乃以黄钟为宫；应用南吕为商，乃用太簇为商；应用应钟为角，乃取姑洗为角。故林钟一宫七声，三声并戾。②

郑译在开皇乐议中，力主把太乐府所奏的雅乐、清乐，统一黄钟宫正声音阶，这恰恰说明了"三声乖应"，"三声并戾"的音阶，不是正声音阶，而是降低了第七级音的清商音

① 黄翔鹏：《先秦音乐文化的光辉创造——曾侯乙墓的古乐器》，《文物》1979 年第 7 期。收入《溯流探源》，北京：人民音乐出版社，1993 年，第 59－72 页。

② ［唐］魏徵、令孤德芬撰：《隋书·音乐志·中》，北京：中华书局点校本，1973 年，第 345－346 页。参见黄翔鹏：《"八音之乐"索隐（上）——"八音之乐"与"应""和"声考索》，《音乐艺术》1982 年第四期。《"八音之乐"索隐（下）——从中、西宫廷禁令看隋代"八音之乐"的名与实》，《音乐艺术》1987 年。收入《溯流探源》，北京：人民音乐出版社，1993 年，第 181－212 页。

阶，即七弦琴上的“清商调”。那么，“三声乖应”，“三声并戾”，指得是哪三个音？

第一个“乖应”之音：郑译已经指明，“终莫能通”的音阶宫位在黄钟律，与林钟律正声音阶的宫位，显然不一。

第二个“乖应”之音：郑译说“清乐黄钟宫，以小吕为变徵”。也就是正声音阶的蕤宾与清商音阶的仲吕（小吕）相戾。郑译要求把清商音阶的仲吕音，还原为正声音阶的蕤宾律，使它变为黄钟为宫的正声音阶的升第四级音。

第三个“乖应”之音：郑译虽未说明，或是不屑一提，但可以根据传统音乐的三种七声音阶判断。郑译心目中的标准是正声音阶，如果他借以对比的音阶是以林钟为徵的下徵音阶，则下徵音阶的变宫与正声音阶的“应钟为角”同音列，并不矛盾。所以第三个“乖应”之音，只能在应钟律与无射律之间。

《隋书·音乐志》郑译说：“又以编悬有八，因作八音之乐。七声之外，更立一声，谓之应声。”八音之乐的“应声”，所处何位？郑译在讲苏祇婆的七调时，为了“以其七调，勘校七声”，以期“合符”，透露了应声之位：“四曰沙侯加滥，华言应声，即变徵声也。”也就是律学原理中异声共振的相应，乐学体系中常规音级之外的“生变”。先秦编钟大三度异声相应的生律规律，提供了乐器铸造的实践依据。林钟上方大三度“应钟”律名的来源，就是律学规律的反映，而它在音阶中的所处之位，也正是“生变”的“变宫”之声。但在清商音阶中，因它的第七级音名称叫闰，所以它只能叫“应声”了。《隋书·音乐志》又说：“大业元年(605)，炀帝又诏修高庙……其五曲在宫调，黄钟也；一曲

应调，大吕也。”可见，按照正声音阶的观念，应声在黄钟宫之上，而郑译把应声放在正声音阶的变徵之位。

谱表 6:

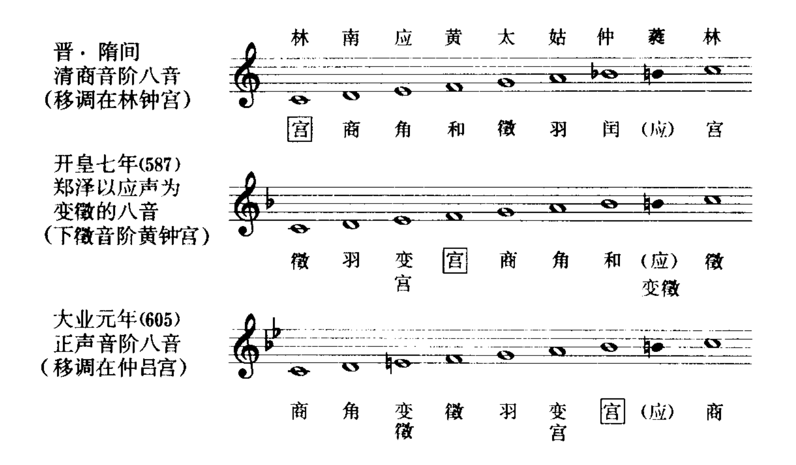
| | 林 | 南 | 应 | 黄 | 大 | 太 | 姑 | 蕤 | 林 |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| | C | D | E | F | $^{\#}$F | G | A | B | C |
| 大业元年黄钟宫 | | | | | | | | | |
| 正声音阶: | 徵 | 羽 | 变宫 | 宫 | 应 | 商 | 角 | 变徵 | 徵 |
| 郑译正声音阶: | 宫 | 商 | 角 | | 应 | 徵 | 羽 | 变宫 | 宫 |

如果把郑译的宫音，移高四度，就可以与十八年后大业年间的正声音阶统一起来，应声也就同位了。

但郑译讲得应声，是七声之外附加的一音。那原来的一声，就是比变徵低一律的音，也就是下徵音阶的第四级音。应声只有在下徵音阶中才处在变徵之位，可见郑译的潜台词中，还是有个下徵音阶的常规音列。应声在三种音阶中的位置见谱表 7:

应声在清商音阶的闰、宫之间，在正声音阶的宫、商之间，在下徵音阶的和、徵之间。在同均三宫的结构中，应声所处位置，同在一律。应声的首调唱名法与相临音是，Si、$^{b}$si、Fa、$^{\#}$fa、do、$^{\#}$Do，这正是传统音乐中最普遍的变化音所在之处。

谱表7：






〈三〉谱：《左传·昭公二十五年》“为九歌、八风、七音、六律，以奉五声。”历来的解释如下：九歌解释为曲名，或夏代乐舞，或屈原楚辞。八风解释为乐器，金石丝竹匏土革木，或八方民歌。七音的解释，没有歧义。六律解释为六个阳律。黄翔鹏根据清代学者王念孙的说法，认为：古代的注释，忽略了一个根本逻辑，把不同类的事物，放在一起排比。既然并列，且有数字关系，应该是指同类事物，讲得都是音。①

变化的音级，恰恰处于各个音阶借以区别的第四、第七级音上，这几乎就是对传统音乐三种七声音阶所有特征音级的概括。

---

① 黄翔鹏：《中国传统音调的数理逻辑关系问题》（张振涛记录整理），《中国音乐学》1986年第三期。

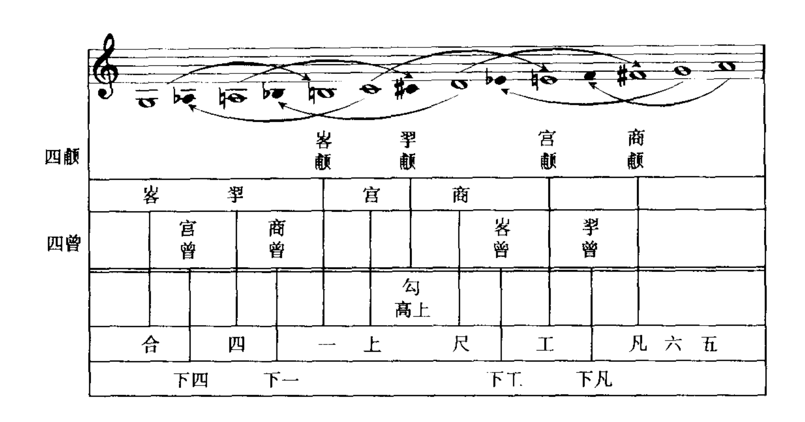
谱表8:

| | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 九歌: ♭B | F | C | G | D | A | E | B | #F |
| 八风: | F | C | G | D | A | E | B | #F |
| 七音: | F | C | G | D | A | E | B | |
| 六律: | F | C | G | D | A | E | | |
| 五声: | | C | G | D | A | E | | |

这一概括，反映在曾侯钟的“颟曾”体系上。“颟曾”体系，是以宫、商、角、徵、羽四个基列的骨干音为核心，补以纯律大三度相生诸音的关系总和。“颟”代表本位音上方纯律大三度的音级，“曾”代表本位音下方纯律大三度的音级。曾侯钟的半音系列中，徵角（徵颟）B偏低，商曾♭B偏高。羽曾F偏高，商角（商颟）#F偏低。而这正是以三度关系为枢纽的纯律大三度，作用于这四个变化音的结果，它们也是传统音乐中变化最多的四个音级的律制根据。在记谱法中，这一规律也是一脉相承。

为什么工尺谱中把“四、一、工、凡”，都记为“下”？它的渊源，也出自曾侯钟的“颟曾”体系。工尺谱中，“四”与“下四”同名，“一”与“下一”同名，“工”与“下工”同名，“凡”与“下凡”同名。它们都是“曾”系，即本位音上方纯律大三度的变化音级。而比“上”字高半音的音级，之所以称为“勾”，也是因为它属于“颟”系。“这就是变音命名法来源于曾侯律的证据。”

谱表 9：




表中半音列中的升、降记号，与西方不同。其中的“颟”系，都采用升号和还原号，“曾”系都采用降号。这种记谱方式，可以反映我国传统音乐在这些变化音上的相互关系。西方的半音列中，大音阶的上行都采用升号，只有第七级音，用降号和还原号；下行都用降号，只有第四级音，用升号和还原号。这反映了西方音乐中十二平均律同音异名的等音关系。

从工尺谱的固定唱名法中，亦可看到这些音级变化的逻辑关系。传统记谱法中，工尺谱字代表的音高，是固定的。沈括《梦溪笔谈·燕乐十五声》载：

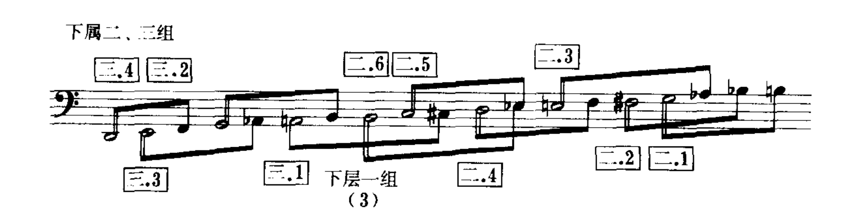
> 今燕乐只以合字配黄钟，下四字配大吕，高四字配太簇，下一字配夹钟，高一字配姑洗，上字配中吕，勾字配蕤宾，尺字配林钟，下工字配夷则，高工字配南吕，下凡字配无射，高凡字配应钟，六字配黄钟清，

五字配大吕清，高五字配太簇清，紧五字配夹钟清。①

不论调高发生什么变化，谱字与律高的配合，固定不变。相同的旋律在不同的调高演奏，谱字不会随阶名移动，采用首调唱名，而是按固定谱字读唱音名。

**〈四〉器：**古琴调弦，是以一弦为宫还是以一弦为徵，长期以来暧昧不清，直到曾侯钟的出土才解开了这个千古之迷，并证明了古老的七弦琴，确实保留了许多古代音乐体系的形态特征。下徵音阶的音列，从曾侯钟下层二、三组的全部正鼓音上反映出来。为防止主观臆断，按钟序只取正鼓音，所得音阶如下：

谱表10：



（3）

七弦琴以三弦为宫还是以一弦为宫，实质就是割肆宫与浊兽钟宫的问题。为什么不把浊兽宫七声下徵音阶看做割肆

① 《〈梦溪笔谈〉音乐部分注释》，北京：人民音乐出版社，1979年，第64页。

宫正声音阶的徵调式？从原设计音高看，中层三组最低五钟的正鼓部，是割肄宫的徵、羽、宫、商、角，下层二、三组的最低音，是浊兽钟宫的徵、羽、宫、商、角。将浊兽钟宫移低五度到割肄宫位上，可以看出下徵音阶的宫、商、角、徵、羽，正与古琴一弦为宫的“正调”定弦法一拍即合。①

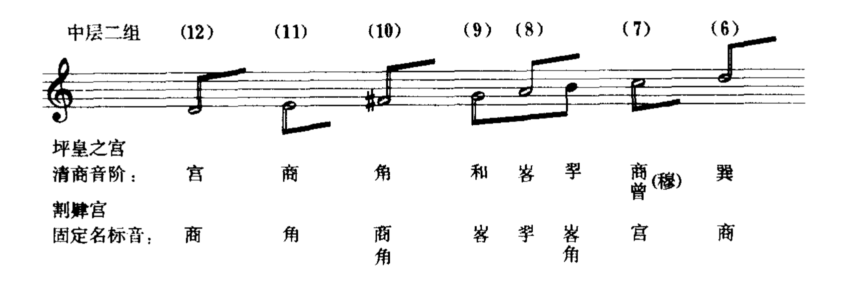
了解了同均三宫的历史理论，我们再返回来看曾侯钟是否体现了这种理论，或者说这种理论是否能在曾侯钟中得到检验？按曾国乐制割肄宫 C 为均主，三种音阶的音主应该分别定在 C、G、D 三个律上。例说明了割肄宫正声音阶，浊兽宫下徵音阶，那么清商音阶呢？

中层二组全部取正鼓部，只取割肄之徵角的侧鼓音，可以构成清商音阶的七声。这说明中层二组的最低音起始于 D，并非师出无名。《汉书·律志》将黄钟、林钟、太簇三律，称为“三始”“三正”“三统”，排除神秘的附会之说，这一观念是否反映了音乐实践中对此三律重要性的认识。由于失传，汉代人已经不能说清这些名称的乐律学含义，然而曾侯钟的分组排列，不正揭示了“三始”的意义。我们是否可以说：先秦时三种音阶统归一均的音乐实践，已经在乐器排列的分组中体现出来了？



① 黄翔鹏：《曾侯乙钟磬铭文乐学体系初探》，《音乐研究》1981 年第一期。收入《溯流探源》，北京：人民音乐出版社，1993 年，第 128－180 页。

谱表 11：




## 四、从音阶研究看型态学研究的角度

三种音阶命名与研究经历了三个阶段。第一阶段：杨荫浏先生在 20 世纪 20 年代编著的《雅音集》，40 年代发表在《东方杂志》中的论文中，以及《中国音乐史纲》中，分别提出了三种音阶的问题。“由于五音在七音间流转的习惯，最容易产生的音阶形式有三种：一种是原来的古音阶，一种是新音阶，另一种便是以商为宫的清商音阶。”① 杨荫浏从音乐实践的角度看到，工尺谱中的“凡”音，“违背了千百部古人论律诸书中的说法”，在实际的演奏中，都是 fa，而不是 # fa。张炎《词源·管色应指字谱》和陈元靓《事林广记·管色指法》所列谱字中，都把“凡”与“大凡”分别开列。只有实践中具有了降低半音的“凡”，才有单独列出“大凡”的必要。只认黄钟和正声音阶的文人们，对这个有

① 杨荫浏：《中国音乐史纲》，上海：万叶书店，1952 年，第 179 页。

力的事实，也“不得不像打败的皇帝迁都似的”,① 将宫音移位，以适应下徵音阶的结构。由于当时的考古材料尚不具备实证文献疏载的条件，杨先生只能根据文献资料，推测三种音阶的形成年代。据先秦文献和杜佑《通典》“应钟为变宫、蕤宾为变徵”，把五度相生首先生出的、含有增四度音程的音阶，定名为“古音阶”（有时写作“旧音阶”），以示年代久远。又据《隋书·音乐志》郑译乐议中“清乐黄钟宫，以小吕为变徵”的记载，把第四级降低一律的音阶，定名为“新音阶”，以示产生较晚。再据《宋史·乐志》中蔡元定《燕乐元辩》所说的“七声所不及”，把含有降低第七级音的音阶，称为“清商音阶”。又根据它使用时代中的乐种名称，时而写作“俗乐音阶”。





第二阶段：黎英海先生在《汉族调式及其和声》一书中，将三种音阶作为传统音乐的稳定形式，进行了归纳。②黎英海根据古代的乐种名称，为三种音阶定名，即广为应用的“雅乐音阶、清乐音阶、燕乐音阶”。实际上，三种音阶在雅乐、清乐、燕乐中，并存并用。再者，黎先生按大小调体系的观念，把三种音阶的宫音，定在一个音位上，使其所属各音，列排成一个九声音列。

第三阶段：黄翔鹏在 1981 年写作《音阶论》时，首先提出三种音阶同处一均的观点。由于考古文物的大量出土，黄先生得以在新的基点上，研究传统音乐中的音阶问题，得

---

① 杨荫浏：《工尺谱的翻译问题》，北京：音乐出版社，《民族音乐研究论文集》，第一集。

② 黎英海：《汉族调式及其和声》，北京：音乐出版社，1958年。

出了“新音阶不新，古音阶不古”的结论，并独具慧眼，道破了《管子》生律法何以先生下徵的千古之谜。指出这个徵音，就是下徵音阶的宫音。杨荫浏在《中国音乐史纲》中早已经指出，“清商调音阶，是以旧音阶的二度为主调音”，也就是说，清商音阶的宫音，位在古音阶的商音上，两者的七个律高，“冥若合符”，三个宫位，各得其所。同均三宫的概括，如引流归渠，把三种音阶统辖为一个内在结构统一的体系中。

坐在满台生辉的西方管弦乐队面前欣赏交响乐的现代人，很容易对古代先民的音乐实践能力和技术水平产生低估。曾侯乙大墓的乐器，才使面对着金碧辉煌的64件编钟的现代人，如梦方醒。钟声晃晃，如雷贯耳。它促使我们对先民的音乐实践水平和理论表述能力的重新评价。钟铭凿凿，可谓“正俗失以存古义”了。它使我们认识到，传统文化中的每一个细微的技术问题，都有多么古老的历史渊源，并在多大程度上制约着今人的心理与听觉接受方式。揭示这类音乐文化的深层表现形式，正是音乐型态学的目的。

黄翔鹏为民族音乐型态学所下的基本定义如下：

> 中国民族音乐型态学是以中国传统音乐为对象，从音乐型态学一般理论所触及的各个方面，研究其艺术技术规律与民族特征的学科。当一般的音乐型态学旨在探寻音乐型态的普遍原理时，中国民族音乐的型态学研究旨在探寻民族特殊规律。这种探寻，不仅有利于民族传统的继承与革新，并将对音乐型态学的一般理论的基本原理作出自己的贡献。

从黄先生的定义可以看出，民族音乐型态学主要是研究音乐的技术规律和民族特性的学科，它在传统音乐的分类研究、乐种研究中，抽象出民族特征的普遍规律，并为从民族学、民俗学、人类学角度研究问题的“民族音乐学”，提供型态差异的基本材料，也提供一份分析传统音乐的基本乐理。如果说音乐型态学的一般理论是研究音乐自然属性中构成乐音运动普遍规律的学科，那么民族音乐型态学的研究，则注重音乐文化属性构成的乐音运动的特殊方式。如宫调的组织方式、旋法结构、记谱方式等。物态可为人类音乐所共有，心态却为民族文化所独具。物态通过心态的作用，凝定为某些有型之型，易做静态研究、定量分析。心态通过物态的左右，积淀为集体无意识的无形之形，易做动态研究、定性分析。有型之型态，假定乐音为相对稳定的关系，运用数理和逻辑方法，从技术角度，抽象出一般的规律。无形之形态，还原乐音于实践之中，从文化人类学的角度，揭示和理解外部式样与本质的关系。这就是民族音乐型态学研究中的定量研究与定性研究的辩证关系。

（原载《中国音乐》，1988年，第2期）

# 论 恩 主

## ——关于中古伎乐发展阶段乐户与庇护者依附关系的初步探讨



当历史学家把秦灭六国、焚书坑儒、陈涉举义、楚汉相争，这一系列密集的历史事变对先秦文化的破坏放在同一文化断层上考察时，其从典籍识察上所得的悲叹，大概也远不及音乐史研究者在1978年湖北随县曾侯乙大墓编钟出土时，从感性认识上直观地看到春秋战国与秦汉之间文化断裂的深巨，来得那般震撼，而且在历史阶段的分期上来得这般清晰。实际上，真正能够把这一系列密集的历史事变作为一种历史渐变的结果，作为同一个文化断层去考察的研究者，只是在现在大量的实物见证以补史阙的情况下才能产生。这套辉煌的编钟连同同墓其它乐器所展示的先秦奴隶制钟磬乐舞的历史景观，以及2800余言铭文所再现的典籍无载的先秦音乐技术知识，不能不使人论断，在这一系列密集事变之后，的的确确横隔着一道令人难以置信的历史鸿沟。

实物的证明，不容置疑！

音乐史学家黄翔鹏先生就此提出了“中国古代音乐的三大历史阶段和其间的断层现象”的理论，“历史上经历过以钟磬乐为代表的先秦乐舞阶段，以歌舞大曲为代表的中古伎乐阶段，以戏曲音乐为代表的近世俗乐阶段。产生这种变化的历史背景在于社会生活因经济的、政治的原因而变化的剧烈变革。”①

那么，究竟是怎样一种经济结构和政治制度的巨变，使秦汉以降的音乐形态改弦更张，由钟磬乐舞走上歌舞伎乐这一不同以往的发展途径？黄先生指出，这种“千年一现的、严重的断层现象”的原因之一，就是“音乐技艺的恩主和保护人发生了社会地位的根本性变动”，“音乐技艺的传承者或从业人员以及集团也在社会结构、社会功能方面发生重大变化”。

本文关注的就是，商周奴隶制中等同奴隶的乐工与奴隶主之间的隶属关系，在秦汉以后建立起来的封建经济制度中，特别是魏晋南北朝庄园大土地所有制极端发展的时期，乐户与其恩主构成了怎样一种依附关系？这种源自血缘宗法制的依附关系对后世产生了什么样的影响？伴随着这一时期频繁的改朝换代，如何未能阻止一代一代的乐工艺人传承技艺，终于演成隋唐宫廷中歌舞伎乐的高峰。

由于篇幅所限，本文只把恩主与其被庇护者的依附关系的研究范围，限定在秦汉至隋唐时期，宋代以后的研究留待另文论述。

---

① 黄翔鹏：《论中国传统音乐的保存和发展》，《中国音乐学》1987年第四期。

## 一 从国家宫廷的礼乐制度到私家宅邸的养伎之习



商周两代，国君是政治权力的最高统治者。这种权力一方面建立在土地国有制基础之上，另一方面建立在血缘宗法制基础之上。所谓“普天之下，莫非王土；率土之滨，莫非王臣”（《诗经·小雅·北山》，概括的正是这种经济的和政治的结构。国王具有支配国家财产的巨大权力，各封国诸侯必须定期向周王朝觐并向周王朝贡。随着各封国国君逐渐把封地视为世袭领地，诸侯国君的经济崛起和权力争霸使他们日益摆脱王室控制，昔日那种“有瞽有瞽，在周之庭”（《诗经·周颂·有瞽》）的钟磬乐舞场面便频频“舞于”僭越等级的战国国君之“庭”。“周道始衰”，“乐官师瞽，抱其器而奔散于诸侯”。（《通典·乐》）“战国尘飞，礼乐出于诸侯。”（《旧唐书·音乐一》）王子朝率“百工之丧职秩者”“以作乱”（《左传·昭公二十年》），说明了周平王（公元前770—720年在位）东迁后，经济势力颓败的周王室已不能按昔日的待遇再给“百工”“职秩”了。《汉书·礼乐志》载：“春秋时，陈公子完奔齐。陈，舜之后，《招乐》存焉”。类似王子朝“奉周之典籍以奔齐”（《左传·昭公二十六年》）的文化下移、越出宫禁事件，也发生在奴隶制较顽固因而经济境况削弱的各诸侯宫廷中。《论语·微子》载：“太师挚适齐。亚饭干适楚。三饭缭适蔡。四饭缺适秦。鼓方叔入于河。播鼗鼓入于汉。少师阳、击磬襄如于海。”被庇护者逃离庇护者，只是因为庇护者的经济财力再难供养被庇护者了。

其实，在礼崩乐坏的周代宫廷中，已经可以从统治者自己的口中，听到奴隶制大厦将倾、财源匮乏时，钟磬乐舞的主奏乐器——编钟，行将退出历史舞台的信息。

> 《国语·周语》：二十三年（公元前522年），王将铸无射而为之大林。单穆公曰："不可，作重币以绝民财，又铸大钟以鲜其继。……"王弗听，问之伶州鸠。对曰："……用物过度妨于财，正害财匮妨于乐。……若夫匮财用、罢民力，以逞淫心，听之不和，比之不度，无益于教而离民神怒，非臣之所闻也。"王不听，卒铸大钟。二十四年，钟成，伶人告和。王谓伶州鸠曰："钟果和矣。"对曰："未可知也。"王曰："何故?"对曰："上作器，民备乐之，则为和。今财亡民疲，莫不怨恨，臣不知其和也。……①



令人思索的是，不单王公大臣单穆公，就是管理音乐机构的乐宫"州鸠"，也言辞恳切地劝说周景王（公元前544—520年在位）不要再铸造规模过大的编钟"以逞淫心"了。钟磬乐舞"用物过度"，会使国家财政恶化，奴隶怨恨。那种只有奴隶主阶级才能独享的无偿占有奴隶劳动和智慧的特权，已随着新兴地主阶级对私有财产的垄断和遏制王室的经济来源，使得统治者感到力不从心而要颇费思量了。秦汉之后，钟磬乐之所以不再以曾侯乙编钟的规模再现于历史舞台，不单是由于战乱造成的技术失传的原因，更重要的是，

---

① 邬国义、胡国文、李晓路撰：《国语译注》，上海：上海古籍出版社，1994年，第93～94页。

任何一个新兴的阶级，无论是旧贵族，还是新的大庄园主，甚至常常苦于财源匮短的国君，都再也无力聚集起如此巨大的财力和人力去铸造这等规模的乐器了。

从周代宫廷中的大规模的钟磬乐舞到唐代宫廷中的大规模的歌舞伎乐，中间走过了一个由皇室宫廷到庄园宅邸，由越出宫墙到返回宫禁，由大规模到小规模再到大规模的回旋过程。这一过程中的大庄园土地所有制，为保存先秦的礼乐体制和发展新型的歌舞伎乐，起了重要的作用。为了说明封建制度中乐户对庇护者的依附关系，我们有必要先研究一下大庄园土地所有制的形成原因。

肇始于战国、完成于东汉、炽盛于魏晋南北朝的封建大土地所有制，使新兴地主阶级、门阀氏族、大庄园主成为皇帝以下最大的食利阶级。形成大庄园土地所有制的历史条件有如下几点：（一）东汉王朝的崩溃造成了政治上大一统力量的失调。政治结构的失调使皇权失去了遏制贵族化发展趋势的力量，坞堡自治和宗主督护制取官僚基层行政系统而代之。（二）魏晋九品中正制代替了汉代选拔官僚的察举征辟制，使随着经济地位而划分的门第等级观念凸然于各种标准之上。（三）正是由于中央政权的失控，土地兼并和经济自立，愈演愈烈。两汉户数的20%~25%为贵族和庄园主的封户，约1/4的租税归他们享有。魏晋南北朝时期，豪门大族庇荫户口的情况则更为严重。“国之户口，少于私家”。（《资治通鉴·晋纪》）自耕农渐渐丧失独立户籍，沦为依附的“部曲”。（四）战乱频繁，生灵涂炭，人人自危。晋代的官吏已做过统计，从东汉永寿二年（公元156年）到晋代中（公元263年），人口从5000万减至500余万，“户口比汉十分之一”。从汉末三分到隋朝一统，短短400年的时间（公

元220—589年)，政权更迭多达几十个，汉末无主、三国争雄、永嘉丧乱、五胡乱华、流民南渡，在这种战乱频仍，大动乱的历史环境中，大批百姓因世之弊，迭相投靠豪门大族，以求庇护，于是，“百户合户，千丁共籍”，依托城社，聚族而居，以避乱世。(五）少数民族乘虚而入，东汉后期入迁内地的少数民族人口占全国总人口的17%，西晋时则高达54%。不甘沦为外族统治的世族豪门，纷纷建立坞堡壁垒以自卫。(六）身感不能挽狂澜于既倒的知识分子，精神消极，乘着佛教的传入，清谈玄老，“对酒当歌，人生几何”的喟叹，演成麻痹一时的享乐之风。

上述几种原因导致了魏晋时期庄园壁坞林立、“田亩连于方国”，使庄园形成了一个综合辑麻缕丝、纺织手工、食品加工、武装庇护、私学教育、豢养乐伎、自给自足的经济单位和自制邦国。由于经济地位的支配作用而使从艺者投靠庇护者构成人身依附关系，成为整个封建社会中较普遍的现象，而这一时期表现得尤为突出，尤为典型。

大土地所有者将礼乐制度以较小的规模搬到了自己的庄园之中。于是，先秦诸侯封国宫廷中的乐舞享乐之风演变为大庄园主们的养伎之习。

> 《后汉书·仲长统传》：豪人之室，连栋数百，膏田满野，奴婢千群，徒附万计。船车贾贩，周于四方；废居积贮，满于都城。琦赂宝货，巨室不能容；马牛羊豕，山谷不能容。妖僮美妾，填乎绮室；倡讴伎乐，列

乎深堂。……此皆公侯之广乐，君长之厚实也。①

《晋书·齐王冏传》：冏于是辅政，居攸故宫，置掾属四十人。大筑第馆，北取五谷市，南开诸署，毁坏庐舍以百数；使大匠营制，与西宫等。凿千秋门墙以通西阁，后房施钟悬，前庭舞八佾，沉于酒色，不入朝见。②

《晋书·贾充传》：（贾）谧权过人主……负其骄宠，奢侈逾度，室宇崇僭，器服珍丽，歌童舞女，选极一时。开阖延宾，海内辐凑，贵游豪戚及浮竟之徒，莫不尽礼事之。③

上列三则史料已经把那番"妖僮美妾，填乎绮室；倡讴伎乐，列乎深堂"的养伎之习描绘得淋漓尽致了。为了说明这一时期氏族邸馆、"豪人之室"中蓄养乐伎风尚的普遍性，下面我们再从吉联抗先生辑录的《魏晋南北朝音乐史料》④中摘取10例，列表于下（史料引证过的不再重列）。当然帝王们身边乐伎千群、徒附万计的情况，更是自不待说，这里

① 〔宋〕范晔撰，〔唐〕李贤等注：《后汉书·仲长统传》，北京：中华书局点校本，1965年，第1648年。

② 〔唐〕房玄龄等撰：《晋书·齐王冏传》，北京：中华书局点校本，1974年，第1606页。

③ 〔唐〕房玄龄等撰：《晋书·贾充·贾谧传》，北京：中华书局点校本，1974年，第1173页。

④ 吉联抗辑译：《魏晋南北朝音乐史料》，上海：上海文艺出版社，1982年版。

也不涉及。

| 人名 | 史料摘句 | 史料出处 |
| --- | --- | --- |
| 戴颙 | 正声伎一部 | 《宋书卷九十三·列传第五十三·隐逸》 |
| 柳惔 | 女伎尤精 | 《南史卷三十八·列传第二十八·柳元景》 |
| 谢安 | 不废妓乐 | 《晋书卷三十三·列传第四十五·王湛》 |
| 张瓌 | 衰暮蓄伎 | 《南齐书卷二十四·列传第五·张瓌》 |
| 羊侃 | 陈列女乐 | 《梁书卷三十九·列传第三十三·羊侃》 |
| 真度 | 有女乐数十人 | 《北史卷三十九·列传第二十七·薛安都》 |
| 张率 | 父侍妓数十人 | 《梁书卷三十三·列传第二十七·张率》 |
| 宗道 | 弹箜篌女妓 | 《北齐书卷二十二·列传第十四·卢文伟》 |
| 高聪 | 有妓十余人 | 《北史卷四十·列传第二十八·高聪》 |
| 元雍 | 入则歌姬舞女 | 《洛阳伽蓝记·城南》 |



唐朝的养伎风气更为盛行。其中有供帝王娱乐的“宫伎”，供官吏娱乐的“官伎”，供军队娱乐的“营伎”，供一般富人和文人娱乐的“家伎”。政府法令甚至已明文提倡，《旧唐书·职官志》载：“凡私家不得设钟磬。三品以上，得备女乐。五品，女乐不得过三人。”且不说民间那些“十万人家火烛光，门门开处是红妆”的“家伎”，就是宫廷里那些类似“乐家女”出身的歌手“永新”之辈的“音声人”，也“至数万人”，以乐从业者的数量，相当可观。韦青将军宅里的张红红；李白诗《出伎金陵子呈卢六》中言家伎“小伎金陵歌楚声，家童丹砂学凤鸣”；白居易诗《答苏庶子月夜闻家童奏乐见赠》中能奏“一曲霓裳”的“小伶”；以及有关乐工李龟年“岐王宅里寻常见，崔九堂前几度闻”的记

载，都说明了家养乐伎、歌舞助兴的时代风尚。

家伎是可以买卖、赠予的，白居易《感故张仆射诸伎》一诗说："黄金不惜买峨眉，拣得如花三四枝。歌舞教成心力尽，一朝身去不相随。"所以歌舞伎人常常于"贵游之间"辗转赠买，更换恩主：

> 刘禹锡《泰娘歌》序：泰娘本韦尚书家主讴者。初尚书为吴郡，得之，命乐工诲之琵琶，使之歌且舞。无几何，尽得其术。居一二岁，携之以归京师，京师多新声善工，于是又捐去故技，以新声度曲，而泰娘名字，往往见称于贵游之间。元和（806—820）初，尚节薨于东京。泰娘出居民间，久之，为蕲州刺使张愻所得。其后愻坐事，愻谪居武陵郡，愻卒，泰娘无所归。地荒且远，无有能知其容与艺者，故日抱乐器而哭，其音焦殺以悲。①

一般说来，庇护者对歌舞伎人赡给衣食，为以技艺为生的乐户解决了吃穿问题，使其专心从事艺术的发展，提供了良好的环境。这些绮室、深堂、朱门、豪室竞养家伎以显奢靡的习风，客观上发展了歌舞伎乐的艺术水平。魏晋门阀氏族结坞自保，却将两汉的博士之学——经学、礼乐，以家学的形式继承下来。其中的许多文人庇护者，具有极高的艺术鉴赏水平，如三国时期吴国的那位"曲有误，周郎顾"的年轻才子周瑜等等。经过一代一代的艺术积累，这些豢养在朱

① 《全唐诗》，北京：中华书局标点本，1960年，第十一册，第3996页。

门大族中的乐户，在隋唐两代较安定的政治和经济背景下，终于把歌舞伎乐推向了繁荣的高峰。经过在那些大庄园中对歌舞伎乐小规模的演习、酝酿，两汉至魏晋南北朝的相和歌、清商大曲，在融合了各少数民族的音乐形式之后，终于瓜熟蒂落、水到渠成，演变为隋唐宫廷中的歌舞大曲。唐代在册的音乐家人数众多，其教育机构对从艺者的技术要求十分高严，技术的提高是需要时间的，是需要长期稳定的经济保障的。唐朝音乐生活的空前发展与强盛的国力和庇护者优渥的经济供给直接关联，若没有这样的经济保障，就不可能出现大批不直接从事物质生产"游手好闲"的艺伎。

我们不妨从一家乐户的家世中看看这种情况。《旧唐书·音乐志》："开元初（714—741），以问歌工长孙元忠，云自高宗（650—683年在位）以来，代传其业。元忠之祖，受业于侯将军，名贵昌，并州人也，亦世习北歌。贞观（627—649）中，有诏令贵昌以其声教乐府。元忠之家世相传如此"。① 可见诸如受到具有音乐实践和鉴赏能力的庇护人"侯将军"庇护的长孙贵昌、长孙元忠一家乐户，只要"代传其业"，一旦遇到"贞观之治"那样繁荣昌盛的经济环境和历史条件，一旦遇有孙元忠这样颖悟绝伦的传人，其艺术的造诣定是炉火纯青。

## 二 血缘宗法制与人身依附关系

奴隶制下的乐户，是以家族相传、家族专司某项技艺的

① 〔后晋〕刘昫等撰：《旧唐书·音乐志》，北京：中华书局点校本，1975年，第1072页。

存在形式附属于国王，所谓“礼乐征伐自天子出”。以血缘关系维系的宗法制，强烈地渗透在周代庞大的礼乐教育和管理机构中，也渗透在乐师与庇护者的依附关系中，渗透在乐户技艺的传承关系中。虽然周礼规定的氏族宗法制和等级分封制，随着“礼崩乐坏”的过程渐趋削弱，但它又以儒家倡导的君君、臣臣、父父、子子的伦理学说巩固于封建制度中。“国家”一词所概括的把宗法制家庭与封建制国家高度协调、国家组织与家庭结构同构的观念，不能不说是中国社会的一个突出特点。同样，在奴隶制下形成的乐户以家族相传、代承技艺的方式，在封建经济体制中，因为从艺者与庇护者人身依附关系的紧密性，仍然十分突出地沿袭在这一行当中。这种以血缘的天然纽带承继家技的传授方式，在中国漫长而稳定的封建制度中影响深远。为什么此种传承关系具有这样的自闭性？一方面是儒家学说的伦理观念，但主要还是经济地位的低下和无保障在起作用。具有经济手段的农奴可以直接从事生活资料和生产资料的生产，虽然他们不具备土地所有权，而必须租用贵族和地主的土地并交纳地租，即使是“民三其力，二入于公，而衣食其一”，(《左传·昭公三年》晏婴对叔向问）但农奴毕竟可以从土地上获得维持生计的基本生活资料。而艺人们则不同。他们没有直接的经济来源，借以换得生活必需消费品的是他们身怀的绝技。在严峻的现实面前，乐户们从避害的角度讲，也要化前人之长为自己之长，为了在恩主的宅邸中赢得一席之地，出于自卫之道的反应，他们表现出对传统艺术和技术的积极肯定。另一方面，乐户的传承中又有其保守性。正因为如果他们不紧密地依附于恩主，如果他们将其家技轻易泄漏于外人而使他人取而代之，他们将难于维持生计。乐户们为了能使庇护者长久

地维持自己家族的经济利益，长久地享有庇护者的经济供给，常常是严格地控制着某项技艺的传播，使其不散于外族从而保住自己的饭碗。这种秘而不宣、不落文字、口授心传的方式，也是使某项绝技因为某代乐户在战乱中死亡而中断传承，导致技艺失传的主要原因。中国历史上的技艺失传现象时有发生。就是因为了解该项技艺的传承者被相对自闭地限制在某一氏族之中，他人对此一无所知，不传外人的观念和低贱的社会地位又使他们不愿和无力记写下来，所以该氏族的灭顶之日也就是该技艺的失传之时。先秦编钟一钟二音的铸造技术，大概就是因为战乱致使传承关系的中断而再无传人。“自古传法，薄如悬丝”，就是秘而不授遂使真传绝断的悲叹。所谓“艺传子，不传女”的观念也是上述这种危机感的表白。所以，从观念上讲来，乐户们比之农户们更具有危机感。唐朝宫廷中的俳儿辛骨鹘在唐玄宗（847—859 年在位）面前击节不中，横遭怒目，一夜之间便恐惧而亡的事例，就是这种危机意识的典型心态表征。因此，乐户行当与其它可以作为商品进入流通市场的手工业行当就更具有自闭性。秦汉至隋唐期间的乐户主要是依附于宫廷和大贵族、大庄园主的，他们没有其它的经济来源，这与明清时代的乐户可兼做农户而能够自食其力的情况不一样。所以说，只要在较为稳定的经济环境中，只要社会对伎乐艺人需求量不断增大，这种传承中的危机意识就较为松动，较为淡漠，因为存在着巨大的需求市场。唐宋以后的情况就是这样。

当代的历史学家把商周奴隶制以后的封建经济制度分为三个大历史阶段：（一）战国秦汉为封建经济制度和封建依附关系发展阶段；（二）魏晋隋唐庄园农奴制阶段；（三）宋元明清封建租佃制阶段。实际上，任何经济依附关系的变化

都是逐渐的，只不过借以表示质变的代表事件和特有物质表象把某一时段中最具有特性的关系清晰地展示出来罢了，如同曾侯乙编钟这种青铜时代的特有器物及其所隐含的奴隶制关系所呈现的分界线那样。如果把历史学家们的论述中，有关手工业技术领域中奴隶制残存最久、最顽固而大大迟于土地分配形式中依附关系的松动性的论点，引入音乐文化史中乐户与庇护者的依附关系的研究中，将会有助于我们理解乐户对恩主的依附关系何以在魏晋南北朝时期维系得这样牢实，将会有助于我们理解家族血缘宗法制何以在乐户传承中占有如此顽固的地位。

> 《晋书·桓伊传》中有这样一段记载：（孝武）帝（373—396年在位）召伊饮宴，……帝命伊吹笛。伊神色无迕，即吹为一弄，乃放笛云："臣于筝分乃不及笛。然自足以韵合歌管，请以筝歌，并请一吹笛人。"帝善其调达，乃敕御妓奏笛。伊又云："御府人于臣必自不合，臣有一奴，善相便串。"帝弥赏其放率，乃许召之。奴即吹笛，伊便抚筝而歌《怨诗》。声节慷慨，俯仰可观。①

虽然主仆二人在音乐中"善相便串"，但桓伊把这位乐工称为"奴"，在经济关系上，是庇护人与被庇护的"农奴"关系。由于西北少数民族的入主中原，也把这些民族中的原始部落制和奴隶制带入中原，使经济的发展一度出现倒退现

① 〔唐〕房玄龄等撰：《晋书·桓伊传》，北京：中华书局点校本，1974年，第2118~9页。

象。更由于大庄园主在壁坞中对其庇荫的附属人残酷地进行剥削，从而使他们等同奴隶。经济地位形同虚有、身份地位最下等的乐户，就更是首当其冲、在劫难逃。因此他们的依附性最强，生活也最为无保障。



《晋书·石崇传》载：崇有妓曰绿珠，美而艳，善吹笛。孙秀使人求之。崇时在金谷别馆，方登凉台，临清流，妇人侍侧。使者以告。崇尽出其婢妾数十人以示之，皆蕴阑麝，被罗縠，曰："在所择。"使者曰："君侯服御丽则丽矣，然本受命指索绿珠，不知孰是?"崇勃然曰："绿珠吾所爱，不可得也。"使者曰："君侯博古通今，察远照迩，顾加三思。"崇曰："不然。"使者出而又反，崇竟不许。秀怒，乃劝（齐王）伦诛崇……遂矫诏收崇及潘岳、欧阳建等。崇正宴于楼上，介士到门，崇谓绿珠曰："我今为尔得罪。"绿珠泣曰："当效死于官前。"因自投于楼下。①



这位名唤绿珠"善吹笛"的伎乐艺人，因为统治者之间门阀斗争的牵连而祸起萧墙、命染黄泉。她的恩主石崇也因得罪权贵，"母兄妻子无少长皆被害"。石崇是西晋"超四豪而取富，喻五侯而竞爽"的巨富。其家"财产丰积，室宇宏丽。后房数百，皆曳纨绡，珥金翠。丝竹尽当时之选，庖膳穷水陆之珍，与贵戚王恺、羊锈之徒以奢靡相尚"。可惜

① 〔唐〕房玄龄等撰：《晋书·石崇传》，北京：中华书局点校本，1974年，第1008页。

"撞钟舞女，流宕忘归，至于金谷含悲，吹楼将坠。"①

> 《北齐书·卢文伟传》：怀道弟宗道。……尝于晋阳置酒。宾游满坐。中书舍人马士达目其弹箜篌女妓云："手甚纤素。"宗道即以此婢遗士达。士达固辞，宗道便命家人将解其腕，士达不得已而受之。②
>
> 《北史·高聪传》：聪有妓十余人，有子无子皆注籍为妾，以悦其情。及病。欲不适他人，并令烧指吞炭，出家为尼。③

从上列几则史料中可以看出，虽然在秦朝以后的封建体制的法律中明文规定了杀奴需由国家掌握，但依然频频发生在魏晋南北朝时期的大庄园主的宅邸中。庇护者可以随便砍下乐伎的手送人，可以随便令乐伎"烧指吞炭"，使之再无从艺的可能。这说明，在庇护者与乐户之间存在的不是农奴制的依附关系，而是奴隶制的隶属关系，恩主可以自由支配乐奴们的生命，是奴隶制度的特有产物，而在这一时期依然残存在乐户与恩主的关系之间，其宗法制的残酷性和人身依附关系的紧密性，仍然带着它原生时期的母斑。

这种形同虚有、建立在恩主的赐予之上的经济地位，使



---

① 〔唐〕房玄龄等撰：《晋书·石崇传》，北京：中华书局点校本，1974年，第1007页。

② 〔唐〕李百药撰：《北齐书·卢文伟传》，北京：中华书局点校本，1972年，第322页。

③ 〔唐〕李延寿撰：《北史·高聪传》，北京：中华书局点校本，1974年，第1479页。

乐户成为封建制度中生活最不幸的一类人，其生命本身无法保障而只能听凭庇护者生杀予夺。在皇帝宫廷中生活的乐户亦不例外。他们得宠，则身家俱荣，一旦失宠，则身家难保。汉代，“父母兄弟皆故倡”的乐户李延年，便是这类人生活的典型缩影。因为他“性知音，善歌舞”，被封为协律都尉，佩二千石印授。政治地位和经济地位不可不谓厚矣。然而一人坐法，株连全家，举族被斩。这一族乐户的覆没，使“因胡曲”《摩坷兜勒》“更造”的新产二十八解，“不复具存”。①

乐户们在封建帝王身边战战兢兢苟存而因恩主一怒之下死于非命的事例多不胜举。唐代梨园弟子吹笛伎人尤承恩，因得罪洛阳令崔隐甫，唐玄宗“遂令曳出，至门外，立杖杀之”（事见《唐语林》）。张祜诗《孟才人叹》序文中记载了皇帝命其乐伎为自己陪葬的残酷事实：

> 武宗（841—846年在位）皇帝疾笃，迁便殿，孟才人以歌笙获宠者，密侍其右。上目之曰：“我当不讳，尔何为哉?”指笙囊袋曰：“请以此就缢”……乃歌一声《何满子》，气亟立殒。②

奴隶制的殉葬遗俗，在皇帝的宫廷中与庄园主的宅邸里一样，概不例外。

---

① 〔唐〕房玄龄撰：《晋书·乐志下》，北京：中华书局点校本，1974年，第715页。

② 《全唐诗》，北京：中华书局点校本，1960年，第十五册，第5849页。

从上举的几则史料中，我们还同时可以观察到女性乐伎与恩主的另一重依附关系——作为婢妾对主人的依附关系。石崇“尽出其婢妾”，宗道“以此婢遗士达”，高聪之妓“皆注籍为妾”，武宗皇帝的“孟才人”，更是“以歌笙获宠者”。许多史籍中，“乐伎”与“乐妓”二词通用，也说明了这种女性乐伎双重身份通行的观念。作为“乐伎”，她们出卖的是技艺；作为“乐妓”，她们出卖的是色貌。女性乐伎的这种双重身份，是封建社会中从艺者普遍存在的依附现象之一。无论是宫廷里豢养的乐伎，还是私家中蓄养的乐伎，都不但是于宴席间理丝操琴、歌舞奏乐、以娱宾朋的伎乐艺人，还是侍奉恩主“以悦其情”的婢妾家僮。在庇护者与被庇护者的依附关系之中，不但有君臣关系、主仆关系、主奴关系，还有夫妾关系。在政治结构的统领关系、经济结构的依附关系之上，又加上了一重家庭结构的隶属关系，在君权、官权的压迫剥削之外，又加上了一重夫权的奴役践踏。“夫权”是以儒家文化的三纲五常伦理观为背景的中国封建社会中最残酷的人身束缚之一。上述那位临死也不放过家伎而令其“烧指吞炭”，“不适他人”的高聪，和“指笙囊袋”，令其乐伎“以此就缢”的武宗皇帝，都是这种最典型也最残忍的“夫权”表现形式。这就是封建社会中乐户对庇护者经济依附和眷属依附双锁并施的紧密关系。

由于周代赋予礼乐可以制天下的崇高地位，就使各代统治者把它作为工具“安邦治国”。对此统治者们是“竭资破产”，不惜花费工本的。封建帝王们为了统治国家，为了自己的享受，为了保持自己的尊严，为了说明自己尊崇周礼保护雅乐，往往不遗余力地网罗乐户，开国的皇帝们则更是在平定疆土的征服中，收罗流落各地的前朝乐户。这在客观上

起到了庇护乐户的作用，客观上起到了保护传统音乐的作用。因为大量的乐户在周期性的战乱中流落民间，可以把民间音乐的生气带入宫廷，在再一次的战乱中又把具有较高水平的宫廷音乐传入民间，双向的交流为传统音乐的传承起到了流水不腐的作用。







曹植《鼙舞诗序》："汉灵帝（168—188年在位）西园鼓吹有李坚者，能鼙舞，遭世荒乱，坚播越关西，随将军段煨。先帝闻其旧伎，下书召坚。坚年逾七十，中间废而不为，……"① 汉灵帝时鼓吹署的歌舞伎人李坚，在"遭世荒乱"中，投靠了新的恩主"将军段煨"，曹操父子在建立了自己的政权之后，欲恢复"汉代已施于燕享"的鼙舞，又成为李坚的第三代恩主，并使这种濒于失传的歌舞艺术在改编的情况下保护下来。

> 《晋书·乐志下》：及慕容儁（349—360年在位）平冉闵，兵戈之际，而邺下乐人亦颇有来者。永和十一年（355），谢尚镇寿阳，于是采拾乐人，以备太乐，并制石磬，雅乐始颇具。而王猛平邺，慕容氏所得乐声又入关右。太元（376—396）中，破苻坚，又获其乐工杨蜀等，闲习旧乐，于是四厢金石始备焉。②

一方面是随时事飘零的歌舞伎人投靠新的恩主以求生

① 逯钦立辑校：《先秦汉魏晋南北朝诗》，北京：中华书局，1983年，上册，第427页。

② 〔唐〕房玄龄等撰：《晋书·乐志下》，北京：中华书局点校本，1974年，第698页。

存，一方面是贵族统治者收罗歌舞伎人以图享乐。前者依靠后者的经济实力养家糊口，后者借用前者的美貌技艺寻欢作乐。这就使帝王贵族“递相夸竞、靡费财力”的蓄养乐伎之嗜，与贫贱乐工的生存危机、趋赴庇护之愿相汇流。

> 《隋书·裴蕴传》：大业（605—617）初……（裴蕴）奏，括天下周、齐、梁、陈乐家子弟为乐户；其六品以下至于民庶，有善音乐及倡优百戏者，皆直太常。是后异技淫声，咸萃乐府，皆置博士弟子，递相教传，增益人至三万余。①

隋唐时期的宫廷音乐之所以具有开放的生气，就是因为魏晋南北朝时期的这种国内的交流和异域的交流十分频繁的原因所致，也是因为统治者括天下旧乐“咸萃乐府”的保护作用。

宋代商品经济的发展，国家劳役制的削弱和雇佣制度的建立，使手工匠人的社会地位有了明显提高，也使技艺可以在市场上获得价值，可以作为商品交易形式出售，显示了依附关系的淡化。“从农奴制人身依附关系发展的长过程看，两汉时期只是其萌芽和产生的阶段，魏晋南北朝才是其形成和发展的关键时期，到了隋唐，才达到其典型形态的法典化，宋以后就逐步地走向衰落了。”② 唐末农民起义把氏族

① 〔唐〕魏徵、令狐德芬撰：《隋书·裴蕴传》，北京：中华书局点校本，1973 年，第 1574～5 页。

② 黄佩瑾：《魏晋南北朝的农奴制人身依附关系》，《历史研究》1985 年第二期。

门阀制度一扫而光，衣冠谱谍湮灭。魏晋以降那种“上品无寒门，下品无士族”的制度，变成“自五季以来，取士不问家世，婚姻不问阀阅”。（郑樵《通志·氏族略卷二五》）漆侠、高树林同志这样描述中国封建土地所有制的发展史：“战国国君和秦汉皇帝”使“大批的国有土地转化为封建主的私有土地，使封建土地所有制不断扩大，到东汉形成为一个个的封建大地产。魏晋隋唐时期，封建主土地私有制同封建国家土地所有制达到分庭抗礼的地步。宋代以后，更取封建国有制而代之，成为居于支配地位的土地形态了。”①

上述土地所有制的逐渐分解分化过程，也是人身依附关系的逐渐松懈松动过程。比之魏晋隋唐均田制下的农奴依附性来，宋代自耕农的人身自由就灵活得多了。以技艺为生的艺人也是如此。新的戏曲班社在市井的勾栏瓦舍中搭棚卖艺，经济来源转向音乐艺术的新的恩主——庶族地主和城市各行各业的观众。正是由于宋代的封建主土地私有制“取封建国有制而代之，成为居于支配地位”的形式，国家的经济财力已经不及地主商人们了。宋高宗建炎（1127—1130）年间和绍兴（1131—1162）年间两度罢教坊，甚至“两宫诞日”的“用乐上寿”之事，也“但呼市人使之”而“不置教坊”。这种礼制的旧例需用“乐人300”。这一方面说明了宫廷无力供养庞大的音乐机构，也说明了散于市井中可以“临时点集”300人的乐队，并不费多大功夫。这类自食其力的

① 漆侠、高树林：《中国封建地主阶级的形成和演变》，《历史研究》1983年第二期。

乐人规模，也就可以想见了。① 宫廷音乐渐趋衰落，市民艺术蓬勃兴起，艺人们获得了新的观众、新的经济庇护集团的赞助。他们将要采取新的艺术形式和艺术风格以适应于他们新的恩主的新的要求和口味——那便是戏曲音乐的发展阶段了。



## 几点结论

（一）随着周代“礼崩乐坏”、文化下移的过程，先秦仅仅保持在宫廷中的礼乐制度逐渐走向大贵族和大庄园主的宅邸。昔日宫廷中大规模的钟磬乐舞渐化为私宅中小规模的歌舞伎乐，这种小规模的歌舞伎乐班子常常由十几个人组成。所用乐器从“钟磬宫悬”变为“丝竹繁会”。在魏晋南北朝时期发展得尤为广泛。它为隋唐时期的歌舞大曲的部类划分奠定了基调，并在中央集权重新建立和广收天下乐人的基础上，终于在宫廷中，把大规模的歌舞伎乐形态推向高峰。

（二）西周时期的宫廷乐师依附于帝王的情况，在战国之后趋向多元化。新的庇护者集团有历代宫廷，有封国国君，有新旧贵族，还有新兴的大地主和大庄园主。乐户比之直接从事生产的农户对贵族和庄园主的人身依附性更为紧密，女伎往往兼作婢妾，恩主对其被庇护者拥有的权力，印有强烈的奴隶经济体制的母斑。

（三）家族血缘宗法制在技艺的传承中具有相对的自闭性和保守性，但正是因为中国封建社会中残存着原始社会的

① 〔元〕脱脱等撰：《宋史·乐志》，北京：中华书局校点本，1977年，第3359页。

家族血缘族法制，正是因为这种维系家庭的危机意识，它又成为一代一代乐户绵延不断地传承技艺的最好庇护所，前提是，某项技艺的传人不在周期性的大动乱中倾家覆没。

## 余　论

翻开一部音乐史，我们常常提出一个极其简单的问题：那些理丝操琴、度曲制谱的音乐家们是靠什么经济来源维持生活的？谁也不能扎紧脖子、勒紧裤腰带靠喝西北风活着。收集音乐家们到具体经济收入，现在已经成为将社会生活和文化环境纳入音乐史研究的音乐民族学的课题之一。因为道理与提出的问题一样简单，音乐家的经济生活在很大程度上制约着他们的人格和风格。艺术家们只创造精神财富，不创造物质财富，因此不可能单独存在，“遗世独立而不倚”，必须依附于某几个阶级或社会集团，这些阶级时而保护音乐艺术，时而虐杀音乐艺术，这些造成了音乐史中的传承和失传。萧友梅先生认为，西方音乐发展史中贵族“聘请作曲家”，是使其专职研究专职创作并形成创作繁荣的基本条件之一。① 有关欧洲首乐史中的音乐家与恩主依附关系的讨论，因涉及广泛，我们暂不论述，这里只想提一下。像巴赫、亨得尔、海顿、莫扎特、贝多芬等作曲家，与中国音乐史中的情况一样，都有各种等级的贵族甚至国王提供其经济庇护，虽然公爵们许诺的钱款常常因为作曲家们的个性而中



① 萧友梅：《最近一千年西乐发展之显著事实与我国旧乐不振之原因》，中央音乐学院中国音乐研究所编：《中国现代音乐家论民族音乐》，1962 年，第 55～58 页。

断，但这种经济保障毕竟为作曲家全身心地投入创作、不为衣食所困，提供了基本保障。他们的收入有时是相当可观的。近来的莫扎特研究告诉我们，他的年收入相当于当时的十几个中小学教师年收入的总和。柴科夫斯基的经济庇护者梅克夫人，则是最令人羡慕的恩主了。他那些令人心醉神驰的不朽名篇，是有其硬梆梆的经济后台做支柱的。在中国音乐史中，宋代的作曲家姜白石可以算做是这种得天独厚的不多几人之一。他也是“四体不勤、五谷不辨”的一介书生，没有固定收入，较长一段时间寄居在高官范成大家中，虽有寄人篱下的伤感、苦衷，但他的庇护者是与他志趣相投、以朋友相称的文人。因此，他得以有条件专心从事创作，创作中个性也得到较全面地发展，也能从事音乐理论的研究，其创作的作品还独一无二地被刊印成册，甚至他也养得起一位可以“小红低唱我吹萧”的艺伎。这种经济背景不能不说是姜白石艺术成就的形成原因之一。

所以研究历代音乐家们经济情况的个例，可以使我们观察到，不同时期的经济结构以怎样的方式折射于那一时期的音乐生活之中和音乐家们的行为之中，从而得出较为宏观的结论。

完稿于北京新源里西一楼

（原载《中国音乐学》，1994年，第3期）

# 暗把金针度与人

## ——《实地考察与戏曲研究》读后

实地考察在民族音乐学研究中的重要性以及一个学者对此实践能力的深浅，几乎成为我们可以借此判断他是否已经登堂入室的标志之一，在某种程度上，也是借此判断一篇新著是否资料鲜活、不落窠臼的标尺之一。它是现代意义上的音乐学研究者必须经历的感性体验，而在这种感性体验中，对研究对象认识的深化、对自身角色误区的调整以及那些远非“局内”、“局外”一词就能说得清的林林总总的感受，在音乐学界的考察纪程中，向未有过生动的描述。有关于此的描述与讨论，我们在国外人类学家的著作中读到、学到的，反倒比应该在音乐学著述中学到的多得多。一方面，以往的音乐学注重音乐本体研究，所以，前几代音乐学家留给后人的大多是关于如何丈量乐器、测定音高的经验和技巧，对于已把研究领域扩展到文化背景的几乎所有方面的民族音乐学来说，这些调查知识，已远远不敷所需。另一方面，以往的

学者注重研究结果，对于获得这一结果过程中的体验，则略而不谈。谦逊的国风，使有过丰富田野经历的、学者们切肤而动人的感受，淹没在冷静的音乐分析之中。由香港中文大学陈守仁博士主编的《实地考察与戏曲研究》（1997 年）一书，旨在为研习民族音乐学的学生提供一份实地考察的教材和参考资料，编者在编选上，力避理论陈述与调查实践分离的旧习，在生动的个案叙事中，完成对其理性归纳的旨归。汇辑成册的 11 篇文论，采自世界各地，通过解读这些能够说明学科关键点却不匮乏生动的例子，进而把考察实践引向深入的研究层面。

该书首章，编者先检讨了争论有日的英文 Fieldwork 一词的译名问题。此词在中国大陆及港台地区的人类学、语言学、民族音乐学界，都译做“田野工作”。毋须说，早期人类学家研究的对象大都是经济结构相对落后的文化社群，因此常常工作于野外，而中国传统典籍中的“礼失求诸野”的“野”，也是指相对于宫廷之外的民间，所以如此译法，似乎也顺其自然。但随着学科研究领域的扩展和观察分析方法的完善，这种译法已经不能适应作为一个学科的常用术语，或者说一个名词应该涵盖的指向、内涵。因此作者建议：应该用“实地考察”一词代替“田野工作”。无独有偶，1997 年在中国艺术研究院音乐研究所召开的“实地考察与民族音乐学学科建设”研讨会上，也提出了同样的建议，所用名词一般无二！由此可见，一个半是本土、半是引入的学科，随其发展渐近成熟，学者们将要对该学科常用术语的译法与内涵，进行重新修订。这似乎也应看做是一个学科成熟的标志之一。大陆学者与香港学者，几乎在相同的时段提出相同的问题并有着相同的认识甚至采用了完全相同的术语，可见双

方的研究，同步进入到相同深广的层面。一词译定，辗转十余载，亦见学科成熟，断非一日之功。甚至时至今日，中国的音乐学家们还在为这一学科的学科名称而莫衷一是。诗人炼句，"捻断几茎须"。中国的音乐学家们，为这一术语所费踌蹰而捻落的，又何止几茎长须？

《人类学的特殊方法：田野调查》选自《文化人类学基础》一书（科恩、埃姆斯著，李富强译，陈守仁校订），其中讲述了几则人类学家于不同地区经历的生动真实的考察体验。故事的主角们，几乎都盼望早日融入被考察的社区中，甚至成为他们家族中成员之一而不分彼此地参与到他们的实际生活之中，但往往又因为自身文化背景的差异而无法回避角色冲突所引起的误解、困惑。除了实地考察的方法与技巧外，我们可在字里行间窥探考察者专注、执著地进入一种异己文化时的紧张与兴奋的心态，以及想方设法化解开重重障碍、误会后的满心欢悦。作为教材，这大概是学生们最爱读的一类文章。

《民俗学考察的问题陈述与分析》（高斯坦著，黎克难译，陈守仁校订）一文，提出了民俗学范畴的、有关收集资料与制定考察计划的一般原则，作者谈到，有些民俗藏品的业余爱好者每每作出连专业民俗学者都很少达到的成果，但其民俗藏品缺乏足够的背景资料记录和民俗进行过程的资料。作者特别警告道：预先设定一个先决性结论，然后收集资料以证明其假设，是危险的。作者提出的普查计划（对某一地区文化社群的民俗总量进行取样）、通常计划（专类、专项计划）、深度计划（对社群对象进行集中、彻底地收集），与中国艺术研究院音乐研究所编辑的《民间音乐采访手册》中的许多设计不谋而合。编者亦将《民间音乐采访手

册》的第三章选编书中。这本《手册》是国内最早指导实地考察工作的知识要则，在音乐学界产生了深远的影响。杨荫浏先生于20世纪50年代曾亲手刻版油印了《业务参考资料十二种》，其中许多有关乐律学的内容曾被当做“繁琐哲学”而遭批判，但以它为基础改写完善的《民间音乐采访手册》，对日后“民间音乐集成”大规模普查工作中的人员培训，起到了难以估量的作用。

《粤剧〈祭白虎〉：仪式的微观研究》是陈守仁博士于1988年9月至1991年9月期间，分别对香港不同戏班于不同场所举行的“破台”仪式（《祭白虎》），进行的12次实地考察的详尽记录，以及基于这12个版本而撰写的系列研究文章之一。民间传统中，白虎的象征，隶属凶星，张口伤物。因之，假以奉献，塞堵虎口。两位演员的一串舞台动作，模演出财神驱邪、奉献猪肉、锁制虎口的过程，期间伴以紧锣密鼓。这一中国传统的、具有巫风傩影性质的宗教与戏曲习俗，仍然在香港这座经历了150年西方文化冲击的现代化城市中顽强地传承着。因此，对这一仪式的完整记录与理论研究，就颇具历史习俗与现实景观的综合探索意义。作者对其演出程序、行话术语、习俗禁忌、戏班演员、观演场所、服装脸谱、乐器配置及其历史的来龙去脉，均做详述。选点揳入，以小见大。民族音乐学和文化人类学的研究方法中，强调对同一文化事象于不同时段、不同场所、不同扮演者的多次观察。但由于各种原因，这样历时积久、深入细致地研究某一文化事象的论述，在音乐学界中尚不多见。

因虎口伤人，习俗禁忌，仪式之前，扮演白虎的演员，禁绝开口且避外人。这些禁忌为作者的实地考察，平添障碍。在考察方法上，作者为尊重戏班成员的禁忌行规，对其

抱有的敬意与常年建立的友好相处关系，亦是对民族音乐学研究者“操守问题”的现身说法。

最好的教科书，就是把实地考察的原则贯彻在生动的叙述之中，而不要板着面孔说些“要与采访者平易相处”之类大而无当的话。该书中与此相同的文章还有台湾学者邱坤良写的《“民安”一月记：一个野台戏班的初步研究》，容世诚、陈守仁撰《纽约华埠粤曲社的实地考察报告》。

《太平清醮的仪式与戏曲演出：南头黄氏和长洲墟建醮祭祀》选自日本学者田仲一成的《中国的宗族与戏剧》（钱杭、任余白译）一书。作者认为，中国地域社会的地缘集团和血缘集团，是作为大地主阶层在“公有共同体”名义下的一种“私人支配机构”，常常以宗族的形式在乡村社会中发挥其功能。中国地方戏是地域社会的各个集团内部祭祀礼仪的组成部分，它的发展以这种仪式活动为基础，并受这类集团所控制。作者对香港与广东农村的宗族社会进行了长达7年的实地考察，归纳出以“地缘集团的祭祀（外神祭祀）”和以“血缘集团的祭祀（内神祭祀）”为主要目的的两大类戏剧演出活动。其中以市场为中心形成的宗族联合集团、以水利等农业生产共同利益为中心的村落联合体与宗族集团的祭祀，具有较典型的意义。作者提出的假设：中国戏曲源自宗族祭祀的观点，在学术界引起强烈反响。

相同的观点也出现在王嵩山撰写的《“扮仙”与“真神”民间戏剧的信仰与仪式》一文中。作者谈到，在民间的社会生活中，戏曲活动与宗教活动密切关联。所谓“扮仙戏”就是在戏曲正式上演之前的某种祈福仪式，可分为：扮天官赐福；扮八仙、醉仙；扮福、禄、寿三仙（另加魁星、麻姑、财神与童男童女）。时间约需十几分钟，出场各仙，配以固

定曲牌，如福神降临用《千秋岁》，魁星降临用《泣颜回》。在仪式的程序中，演员便以所扮神仙的身份，俨然完成了过渡到真仙的转换，成为沟通神圣与世俗，体现神的灵力与人的理想的化身。作者指出，当做戏性质的艺术活动徘徊在虚拟世界与真实人生之间，当扮演角色与宗教偶像在舞台上浑然一体、难分彼此时，艺术媒介，便“将宗教信抑的本质概念加以客观化，将信仰转成具体的形式”。美国学者华德英《戏曲伶人的多重身份：传统中国戏曲、艺术与仪式》（陈守仁译），也采用了相同的思路：“一种伟大的艺术形式由极其原始但却近乎世界性的仪式中衍生出来。”作者对那些中国普通百姓自幼耳熟能详的、构成中国文化世界的戏曲人物的象征意义，投入了特殊的观照。

美国匹兹堡大学荣鸿曾教授的论文《重建演出场合：一个实地考察的实验》（陈守仁、潘琬琪译），是作者于 1975 年以华南说唱音乐“南音”的职业艺人杜焕（1910 - 1979）为研究对象进行的实地考察。说唱曲种“南音”，向无学术性著作为其研究主题，“只有那些多年前印制的廉价粗糙曲本才能印证南音曾盛行一时的事实”。作者在分析其音乐结构与唱词间相互关系的过程中认识到，“由于曲调及音乐均极具弹性，每首南音作品的实际演出将很大程度上取决于演出场合，尤其是唱者与观众的关系”。于是作者导演了一场“重建演出场合”的实地考察“实验”，即选择一个尽可能与南音全盛时期演出场地相似的地点，安排杜焕在其中演出并进行录音。地点选择了位于香港旧区有几十年历史、且残守着旧式生活习惯的富隆茶楼，时间是每星期二、四、六中午 12 点至 1 点，共持续 15 个星期。作者观察到，杜焕每次演唱前例必恭祝茶客好运，或说些适合当日气氛的贺词。“这

便是演出者对观众的存在有所注意，虽20年未涉演唱生涯，仍未失去专业触觉，这种专业触觉与专业精神必定对他演绎歌曲时有所帮助”。

作者的实地考察采取了十分独特的方法：即在传统的观演场所因着时代发生了变化而职业艺人仍然可寻的情况下，为艺人寻找一个部分留有旧式观众、环境尽可能近似传统的场所，以其在原有的演唱者与观众的互应气氛中，调动艺人旧式的职业习惯以帮助其恢复旧式的演唱特征。对今天中国大陆上传统艺术观演场所发生着巨变而老艺人仍然可寻的情况下，这种手法对民族音乐学家的实地考察颇具启发。作者录下的42小时录音，“相信是在与早期南音演出最相似的环境下搜集的”，这一态度，反映了国外民族音乐学家不但讲究搜集资料，还讲究于何种场所中搜集原始资料的观念。

所以说，实地考察并不是一件拿起笔记本、怀着一腔真诚就可行的事，其中还有许多技巧和理论仍值得探讨。陈守仁编辑的这本书，引发了我们在阅读中的对照、检点。作为研究中国音乐、以本土的文化社区为考察对象的中国学者，我们自有其有利的方面，但恰恰是这些曾经被认为是有利的条件，也可能是引入误区的不利因素。试举二例：

一个不利的、常常被我们忽视的因素是：我们是从国家机关下到民间的采访者，这便在无形中形成了一种政府文化干部与被采访者的民间普通百姓之间不平等的统属关系。在中国政治历史制度的语境中，被采访者应该向采访者提供他所需要的材料，似乎已是天经地义，因为他们的关系是统治者与被统治者。因而，聪明的被采访者，揣度采访者的心态，投其所好而敷衍了事，也就无可厚非。当然，许多民族音乐学家，并非不想把自已融入社区文化的真实生活之中，

但即使是我们平易地去接触民间艺人，对方仍然把我们当做城里人。城市文化与乡村文化的对立，官方文化与民间文化的对立，国家意志与社区信仰的对立，是一种我们自己不觉的文化距离，而当我们有幸真正窥探至一种文化事象的深层本质时，我们才恍然觉到：我们仍然因为自己的身份而被礼貌地或者说是毫不客气地挡在门外！

作为以本土的文化社区为考察对象的中国学者，我们常常想当然地把自己作为局内人看待，因而很容易把自己头脑中已有的某种解释强加于研究对象的世界观中。而实际上，我们是接受现代西方音乐教育、没有经历过多少传统的社区生活的局外人。这一点反倒不如西方人类学家去考察异己文化部落时，在观念上对自己身份的认识，保持得那样清醒。因此他们在所有生活习俗的细节上，努力与被采访者保持一致，以求对方的认同。而我们的误区之一就是：自认为是研究对象中的一分子，没有必要与民间乐师同吃同住、朝夕相处，因此走马观花、蜻蜓点水，终不能用民间艺人原本的观念，来解释他们眼中的传统音乐文化。

这双种关系中的居高临下感与隔阂感，常使如此获得的资料的真实性、可信性，大大地打了折扣。它已引起社会科学界深切地忧虑，而我们音乐学界尚未有对此进行认真的反思。昔日靠人海战术收集的民间音乐集成工作，相当部分的工作人员未经专业音乐学训练，记录音乐而缺乏足够的背景资料司空见惯。而当我们欲了解一个地区的文化背景时，往往发现，一切还需从头做起。或许，这正是我们还需对“实地考察”这样看似基本、却从未认真讨论的问题，认真检讨一番的必要性。这也是今天我们阅读此书的心得之一。

还需提及，此书是陈守仁教授主持的“粤剧研究计划”

出版项目之一。该研究计划始于1990年，先后得到柯达（远东）有限公司、群芳慈善机构和香港中文大学资助委员会拨款支持，并于1993年得到“香港任白慈善基金会”捐赠200万港币作为项目基金。“粤剧研究计划”的目的，在于系统地搜集粤剧资料，一方面将资料整理编辑出版，把旧有的唱片、录音、录像资料，读写到现代载体光盘上，另一方面则利用所得资料协助粤剧的推广。至今，它已完成多项粤剧研究与推广的计划：举行了11次研讨会和讲座，对广州和香港进行了多次实地考察，在10多所中小学校进行粤剧示范推广，在大学举行粤剧公开演唱会，组织学习培训班，举办图片展览行等。已出版的10种粤剧著作是：

《香港粤剧研究（上卷）》1988年，与广角镜出版有限公司合作；

《香港粤剧研究（下卷）》1990年；

《粤曲的学和唱：王粤生粤曲教程（第一版）》1992年；

《粤曲的学和唱：王粤生粤曲教程（第二版）》1996年；

《粤曲唱腔的基础：王粤生粤曲教材选集》1993年；

《王粤生图传：王氏相片汇辑》1993；

《仪式、信仰、演剧：神功粤剧在香港》1996；

《Improvisation in a Ritual context: The Music of Cantonese Opera（神功场合中的即兴运用：粤剧的音乐）》1991；

《神功戏在香港：粤剧、潮剧及福老剧》1996年、与三联书店合作；

《香港粤剧导论》1996。

作为一个较大规模的研究项目，“粤剧研究计划”不但以其学者的特有角度搜集资料，在地域性的剧种研究中总结出一些带有普遍性的理论成果，也不同程度地参与了地域性

的传统音乐文化的重构，因为它具有、而且可以凭借当地人对其地域传统艺术的热爱与支持。

作为一篇读后记，最后似乎还应当说两句有关文字方面的话。记得一位介绍自己民族音乐的印度学者谈到：英国的统治可能给印度文化带来许多灾难，但有一点却不容否定，它使大量的印度音乐学家可以用英语介绍自己的音乐文化给世界，同时也把世界上刚出现的学术成果拿回印度。中国音乐学界常常因为太缺少既懂得专业知识又能掌握外语的翻译人材，不能像印度的音乐学家那样，把已有成果介绍给世界，把国外的成果拿回国内。这大概是西方了解印度音乐较深入而了解中国音乐较少的原因之一。作为一个与印度近似、有过百年殖民地背景的城市，香港的学者在沟通中西交流工具——语言的掌握方面，比之大陆学者，自然得天独厚。他们大都就读于欧美，语言的掌握，已不是问题。当然，即使若此，要想把一篇学术性的文章，译得信、达、雅，也绝非易事。凡做过翻译的人，都会在一口气读完一个引人入胜的长句子之后，品味到背后浸透的译者的甘苦。译文的晓畅与语言风格的明确平实，是该书的最大特色之一。编者不满足于原先已有的译文，几乎全部另行校订，详加注释。辗转琢磨，恍惚三载，其中功夫，可想而知。毋须说，我们当然期待着，兼学中西的香港学者们，扬其所长，在沟通中西方同行们的交流领域，有更大作为。

写于香港沙田、崇基学院许让成楼

（原载《中国音乐》，1998年，第2期）

# 来自香江的报告

## ——“中国传统仪式音乐研讨会”侧记



中国传统仪式音乐研讨会于1998年2月20日至24日，在香港中文大学崇基学院举行。“中国传统仪式音乐研究计划——中国大陆、香港及台湾主要道教宫观传统仪式音乐的地域性及跨地域性比较研究”，启始于1994年，由香港中文大学音乐系曹本冶教授发起主持，并获“香港研究资助局”与台湾某“国际学术交流基金会”资助。这一计划是协同全国各地学者共同进行的大型学术研究项目，由曹本冶、袁静芳、王忠人教授分别负责南方、北方、中部地区的协调工作。应该说，来自全国各地的课题组成员，大都是对本地区的道教音乐进行过长期的田野调查、积累了大量资料、且在多年的潜心探索中相继发表了许多研究成果的学者。这种素质，保证了研究计划的学术水准。数年来，学者或潜身于丛林，或造访于民间，采录了数百小时的音响资料，拍摄了多种科仪录像，其中的许多唱颂经韵，已随着年高道人的羽化

仙逝而成为历史的绝响，而只有这些年高道人可做的整套科仪法式，也已寡鲜不见。正如香港中文大学副校长金耀基教授在开幕致词中所说：“本世纪初，知识分子看不起传统，到了本世纪末，知识分子看不见传统。”所以，藉这套丛书记载下来的各地宫观道院中集不同时代、汇不同教派的仪式音乐，将在未来鉴证一个随着文化生态的变迁而消失的时代。

秋肃春温，白驹过隙。目前，研究项目已进尾声，学者们的成果多已付梓，由台湾新文丰出版社陆续出版。20册书将于年内基本出齐，单行汇刻，累册成排。作为对该项目的总结，本次会议的主题定为“仪式音乐研究的理论概念及方法”，它旨在总结学者们在近年间考察与研究中积累的诸多经验与见解，以期有助于未来的学科建设。王忠人、邓光华、袁静芳、曹本冶教授分别主持了各个单元的会议。

首先由曹本冶教授对研究计划的目的、缘起与进展情况作总结报告。他说道：计划伊始，我们即对研究对象予以定位：把道教音乐放在它所处的仪式程序及文化环境中作全方位观照。搜集与探讨范围集中在：（一）主要宫观仪式音乐的传统曲目；（二）仪式音乐演奏的习惯和场合；（三）音乐在仪式中的运用及功能；（四）仪式主持者的传承；（五）道教仪式音乐与其它宗教音乐（汉族与少数民族）及民间音乐的关系；（六）仪式音乐的地域性及跨地域性因素。

在研究过程中我们深切地感受到：以人类学为理论主导的民族音乐学的概念和方法，并非都能套用在中国传统仪式音乐的研究上，无论是局部性的形态分析，还是普遍性的风格归纳，历史与现时、局内与局外、书写与口头等两极之间的平衡，乃至实地考察的含意和方法，民族音乐学已有的经

验并不能使中国学者充满自信地面对研究对象。在一个接一个的研究课题中，我们得不断地改变着观念和方法，以便更深入地在自身文化传统中理解道教音乐及中国传统仪式音乐的内涵。这就是我们今天坐在一起探讨概念与方法的目的与意义。

中央音乐学院音乐研究所张鸿懿教授的发言题目是《试谈仪式音乐的研究方法》。她认为：仪式音乐与一般的民间音乐和文人音乐不同，它具有明确的规定性，每个议程都有明确的含义或象征意义。仪式音乐常常体现超自然的权威性，而不体现个性。仪式音乐更多地受制于历史文化，因而是与历史文化背景关系最密切、最直接的一种音乐文化。

她简要介绍了自己在撰写《白云观道教音乐研究》一书所用的形态学分析方法：如从语言到音乐的演进类型归纳为：散白—韵白—直诵—音诵—吟诵—韵腔—诰腔—赞腔—叹腔—别调—器乐；把以《步虚韵》为母体的 18 首道曲归为一个变体群，并以此原则划分全部道乐为八个变体群；使旋律发展不断回归本源的大量合尾类别及其结构意义。最后作者探讨了全真科仪音乐中体现的老庄思想及审美特性。

中央音乐学院袁静芳教授提交了以《中国传统仪式中的音乐考察》为题的长篇论文。她首先对仪式的概念作出界定：从时间流程来看，仪式是在世俗或宗教活动中，按历史传承的、具有一定规范化或约定俗成，并具有一定权威性程序格局的礼仪过程；从空间布局来说，仪式是在一定民族、地域与主题项目的制约下，对其礼仪进行的场地全方位的结构与设置要求。

她检讨了以往的调查与研究中存在的两方面的问题：历史文献只载仪式本身，初期的音乐学只关心其中的音乐，前

者是“无声的仪式”，后者是失去其依附的仪式程序和人文背景的“苍白的音乐”。

论文的主体，是作者设计出的一套如何进行实地考察的步骤与方法。有关实地考察应该具备的知识，国内与国外都有过不同的设计，但随着近年来音乐学研究的深入与文化人类学、民族音乐学的新观念与新方法的引进，有必要立足自身特点、融汇他人所长，设计一套切实可行的工作守则。作者正是基于学科发展的要求，根据自己常年对乐种的实地调查与研究的经验，设计出了这套适合中国音乐文化背景的、行之有效的实地考察步骤与方法。在旧有知识的基础上，作者融进了许多新观念。例如：乐种典型曲式结构模式的运用与寻求，不是从乐种（或仪式音乐）总曲目的数量中求得，而是从该乐种众多乐社的实际演奏频次最多的、即代表性的曲目中求得。

陕西师范大学李世斌提交的论文是《传统仪式音乐研究的理论概念——从“陕南孝歌”谈起》。该文前半部介绍了陕南孝歌的源流沿革，接下来则以这一民间歌俗仪式为例，谈了他对仪式音乐概念的认识。作者认为，在规定场合下循其旧制所进行的程序化了的音乐表演，均可视为传统仪式音乐。因此，凡与这一特定的音乐表演环境相关的器物与文化背景都应属于研究范围。中国在很早就形成了一套完备的礼乐规范，这一文化特征所具有的神秘性、传承性、程序化，都在某种程度上积淀于今天的民间仪式之中。

山东烟台艺术学校詹仁中的论文题目是《对搜集山东道教音乐的回眸及前瞻》。笔者生活工作在全真道派的发祥地山东胶东地区，那里存留有大量该教派及七真人的文献及口碑材料。20世纪70年代末，泰山碧霞祠、崂山太清宫等一

批传统道教活动场所相继重新开放，作者对崂山太清宫所诵念的功课韵“崂山韵”及部分器乐曲进行了长期的收集、研究。80年代初，崂山太清宫请原白云洞主持匡常修道长及孙真淳两位老先生，将“崂山韵”录成音带，以此为母体，作者先后跑遍胶东半岛19个县市，造访了48名原全真道派的还俗道人，对当年流布的“崂山韵”广泛收集，比较鉴别，最终确定出较规范的传统韵腔。50年代道观中的器乐曲已濒于失传，芝罘岛阳主庙道人朱相坤和大庙观道人林祥瑞，寻烟台盲哑学校学童二人，将“四大调”悉数相传。如今，两位盲童已届花甲，传承了道人已不能演奏的套曲。为确认印证，作者寻到牟平县“花园观”仍存有老“乐曲本”的道人何宗元，两相勘比，如出一辙。对泰山岱庙保存的宋半字谱《玉音仙范》，作者在已有的研究成果基础上，进一步广搜取证，运用传统的宫调理论解读古谱，如发现搜集的九孔管吹奏“勾凡调”时的音位与陈旸《乐书》所标绘音位相一致等。在多年的研究中，詹仁中采用了一种也许是最苦的、却也是最踏实的方法——寻找一个最可信的坐标，在尽可能广的范围中搜据求证，最终廓清传统的原貌。

上海社会科学院朱建明与上海市南汇县文化馆谈敬德合交了题为《对中国传统仪式音乐概念的认识》的报告。他们对“中国”“传统”“仪式”概念的内含与外沿都作了分析与限定。谈及仪式音乐，文中特别强调应有所区别，因为传统仪式中的音乐有“内坛”、“外坛”之分。祭祀仪式的内坛为神职人员所表演，这是仪式的核心也是传统仪式音乐的核心，我们通常所说的宗教音乐应是指内坛音乐。外坛是艺人演出的不属祭仪范围的戏曲、曲艺、杂技、舞蹈，其音乐虽也有宗教音乐成份，但大多数是世俗音乐，它们应属于民间

音乐的组成部分而不属于传统的仪式音乐。

朱建明还介绍了他与曹本冶教授合著的《海上白云观施食科仪音乐研究》(1997年出版)一书。该书开篇，介绍了上海地区道教音乐发展的概况及海上白云观的历史与现状。主体部分是1994年中元节施食科仪整个仪式过程的实录，及全部118首乐曲的记谱与音乐分析。全书以民族音乐学实地调查的原则为叙事体例，忠实详尽地记录了发生在今日的一次仪式音乐的实况。作者在一系列形态分析中，如终止类型、调式调性、支声现象、板腔变化与曲牌联套等，试图揭示科仪音乐与当地民间及其它地区音乐的地域与跨地域的特点与关系。作者把宗教仪式过程与音乐贯穿结构，作为一个相互关连、不可分割的整体看待，指出：全套施食科仪如同一个大型套曲，其中的九个仪式单元，各自为套，进而将文化性的仪式分析与形态性的音乐分析融为一体。

江苏无锡市群众艺术馆钱铁民在提交的论文《无锡正一道斋醮科仪中之声乐艺术简析》中，简要地介绍了无锡道教音乐的源流。他对音乐形态的分析，十分细致，如文章中谈到，锡派道乐的腔口中仍然保留着许多七声性的正声音阶(古音阶)的曲调(如《救苦赞》引句)。《关灯》法事节中演唱的《九阳梵气灯科》，运用了翻七调的手法。该曲四句曲调，七段唱词，道人反复演唱七遍，调高依次为：D－G－C－F－B－E－A。

从宗教音乐的角度，重新评价曾为道人的阿炳作品的精神内涵，是80年代以来音乐学界用新视角研究老问题的最显著的事例。生于无锡、长于无锡的钱铁民，在多年研究锡派道教音乐的过程中，访问了9位与阿炳同时代的、于1949年后还俗的老人。他们回忆道，阿炳不单会演奏乐器，还可

以演唱许多首道教经韵，这些唱颂中含有浓厚的当地民间音乐的成份。钱铁民已将这些老人们仍可唱诵的、当年阿炳习诵的经韵，录音整理。这些新材料将有助于人们对阿炳作品中曲调素材来源问题的再认识。

浙江省艺术研究所的徐宏图在《浙江的“十方板”、“子孙板”及其研究方法初探》一文中介绍道：浙江温州及整个浙南地区全真派科仪音乐不称“十方韵”，而称“十方板”。虽是一字之差，却显示出其历史的发展轨迹，即充分体现了它与戏曲音乐的亲缘关系。“十方板”一名的出现，体现了全真道乐发生的三大变化：从布道走向娱乐，从雅典走向通俗，从道观走向民间。

“子孙板”是浙江正一派包括闾山派科仪音乐的通称，也属板腔体音乐。正一派认江西龙虎山天师府为祖庭，称其它支脉为子孙。“子孙板”各地不一，因其如此，它也最能体现正一派科仪音乐的地域性、民间性和娱乐性。它是以科仪为生的职业、半职业的伙居道士集当地戏曲、曲艺、民歌之大成的综合俗乐，也是他们赖以生存的工具。

作者在实地考查过程中，对“十方板”的来龙去脉做了十分详尽的追溯：清光绪年间，全真龙门派第19代弟子林圆丹，从黄岩大有宫传至平阳东岳观，后由其徒吴明春传方至通，方传闻理朴，方之师弟林至金传钟理藻，钟传黄宗和，黄传马诚起，马传黄信阳。黄信阳将温州“十方板”中的早晚功课及《铁罐焰口》科仪共84曲传至北京白云观。现黄岩大有宫主持华诚鹤，又从北京学回。恰好一个轮回！作者的调查苦旅，使“十方板”的传播过程，一清二楚。

移居新加坡的王忠人提交了《关于道教科仪音乐有无固定调高问题的思考》的论文。他谈到：以往做实地考察与记

谱整理时，常感到道人唱诵经韵时并无固定调高，这是较普遍的现象，因此我们在出版《全真正韵谱辑》时，标明调高以适合的人声常用音区为定。但我近来在与新加坡道人的接触中却发现，他们在唱诵经韵时保持着固定的调高，甚至在科仪进行的任何节次，在无乐器前奏的情况下，起唱与伴奏同步同度。如由海南籍道人主持的正一派灵宝皇坛中的道人王经师、王经初，对调高的把握达到相当准确的程度。灵宝皇坛科仪音乐的调高以G调以一贯之。但其中有一种大二度转调特别值得一提。荐亡功德法事中，在《破瘟牢科》进行到《破五方地狱》节次时，突然改用A调诵唱原用G调的《五分真香》，以调性的提高宣示音乐的高亢和激越，表现“破狱”时的法力与震慑。之后再用“牵调”韵曲返回原调。这种情况还见于《解结全科》，当唱完《五方结界》后紧接《天尊尾》。其它节次诵唱《天尊尾》时，用G调，而此时为配合主科（高功）的动作改用A调，后接《台赞》返回G调。两位老道长称，这种固定的调高观念及转调方式是从父辈那里传下来的。从他们仍然把G调称为“六字调”来看，这当是传统方式。

按照传统音乐的宫调理论，大二度转调是中国式的典型转调方式，这种转调方式在中国大陆已不多见。王忠人的发现，可用文化地理学“周边保存”的理论解释，它令我们注意到海外华人聚居区中所保存的传统。

王忠人教授介绍了丛书之一《中国道教音乐史略》（曹本冶、王忠人、甘绍成、刘红、周耘合著，1994年出版），这是中国音乐学界第一部梳理中国道教音乐发展史的著作。体例按史序排为六章，重在人、事、著作，由点及面。道教的历史文献堪称丰赡，亦不乏科仪步虚使用的经韵唱词，但

有关道教仪式音乐的文献，却星散零布，向无梳理。编著者们力求吸取前人已有的研究成果，使之系统化，赋予存活的道教音乐以历史的深厚内涵。该书第六章“当代道教音乐”，实际上可以看做是一份近年来有关道教音乐研究文章、论著的提要。书中既展示了由道教音乐文化引发出来的一个庞大的传统文化系统，也显现出对此的研究趋势。

贵州师范大学艺术系的邓光华教授在《傩仪音乐研究概况及其方法的理论思考》一文中，除了对 80 年代以来的“傩戏热”及其研究现状做了综合回顾外，更强调了对傩乐的研究不能脱离文化背景而单纯从音乐分析学的方面进行，那样不仅收获不大，反而会使其黯然失色。要把傩乐放到特殊的傩仪祭祀、巫风气氛与历史环境中加以审视，才能理解它的文化功能，这也就是我们为什么要从仪式的角度来观察这一音乐事象的关键。

作为研究计划丛书中的一种，邓光华教授写的《贵州土家族宗教文化——傩坛仪式音乐研究》已于 1997 年出版 。全书分为四编：土家族及其文化传统、土家族傩坛仪式音乐、傩坛音乐的综合分析、傩坛仪式音乐的学术价值。作者得地利之便，有多年的实地考察与研究心得。傩的传统，具有不同时空叠加的文化内涵，对它的观察可以解释早期巫术向道教的转化过程。傩源于巫，其间的音乐，与其说是艺术表演，不如说是巫术行为，这种功能与其它宗教仪式是一致的。作者正是从文化背景的这一视角来考察其研究对象。

四川音乐学院甘绍成教授的发言题目是《道教科仪音乐研究的回顾与存在的问题——兼谈仪式音乐的研究范围及方法》。文章的第一部分，作者回顾了自 80 年代以来道教音乐研究在大陆、香港、台湾的发展概况及已有的成果。第二部

分则指出了目前仍然存在的问题。例如，有些学者所记录、整理的科仪经韵标题记做《赶道鬼》《调挂》《反魂香》《幽冥引》《大卷帘》《无极悲叹》，据清光绪三十二年（1906）成都二仙庵刻印的《重刊道藏辑要·全真正韵》核对，上例标题应做《干倒拐》《吊挂》《返魂香》《幽冥韵》《倒卷帘》《吾今悲叹》（《悲叹韵》）。造成这类错误的原因，一方面是因为被调查对象的文字能力有限所致，另一方面也因为调查者本身缺乏必要的道教音乐知识。甘教授指出的这一问题也是音乐史研究中普遍存在的现象，即引用文献，不核原文，以讹传讹。最后他提出，应该扩大仪式音乐研究的范围，对民间的各种婚丧仪式予以全方位的关注。

针对曲名记录的问题，中央音乐学院的杨民康则指出：从文献研究的角度讲，对于民间科仪本上或道人提供的曲名的错误写法，一般应予保留。因为这种写法可能也沿袭了相当长的历史时段，而且它已经作为一种符号在道人的意识中产生了作用。研究者可在记录整理时附加说明，但需忠实保持原貌。

杨民康提交了两篇论文，其一为《中国传统仪式音乐的概念和方法浅论》。作者首先对“仪式音乐”的概念加以辩证：以往的研究中人们尚未把“仪式”与“音乐”拴在一起，今天我们认同这一概念，有两个原因：一是“仪式”一词具有明确的一般性和较广的包容性；二是“仪式”一词涉及的范畴是那些与宗教仪式和民俗仪式相关的、发生在具体场所和特定环境中的具体的音乐事象，因而区别于那些属于抽象思辨层面的音乐观念，如果再加上“中国”与“传统”两词，就从横向的文化范畴和纵向的历史范畴两方面对其研究范围作了进一步限定。

他对仪式音乐的类型、音乐的结构、仪式音乐的形态和仪式音乐的传播等方面作了说明。在“仪式音乐的结构”一节中，他强调了通用议程与特殊议程的区别。作者在其所提交的另一篇论文《中国南传佛教仪式音乐的文化丛与文化圈特征》中谈到文化丛中的核心层次（纯宗教性的音乐）、基础层次（具备宗教性特点的音乐）、外围层次（世俗、礼俗性音乐），是一个由宗教性到世俗性的过渡框架，他的这一见解与曹本冶、刘红合著的《龙虎山天师道音乐研究》有关科仪音乐类别的分析中提出的核心层次、中间层次、表面层次的划分准则不谋而合。

香港中文大学音乐系刘红博士，以《有关道教音乐概念及其研究方法的几点体会》为题，谈了两个问题：（一）我们对“音乐”的概念与研究对象，即道内人对“音乐”的概念是否一致？国外的民族音乐学家对此问题多有论及。中国传统词汇中没有“道教音乐”这个概念，这是现在的专业音乐学家从普通音乐的角度去理解这种音乐，并从一般音乐的概念抽取演绎、派生出来的词。而道内人的对音乐的称谓是：赞、诰、咒、诵、韵、腔、叹等。表面上看是局内人与局外人对同一事象的称谓之别，但问题并不简单。在苏州玄妙观进行实地考察的过程中，我发现有一个韵腔，每次用都加伴奏，而有一次高功自己唱，不加伴奏。当我问及为什么，答曰：这是练功，不用音乐。用我们音乐的观念去观察，这两段音乐完全一样，可道内人的理解却截然不同。

（二）道人称自身修炼用的音乐为“心诵”或“心咒”，这种音乐是谁也听不见的，所以又称“神诵”。自己轻吟、外人不可闻者，称为“微诵”。唱出来大家都能听见的，称为“吟诵”。“微诵”和“吟诵”，即彰显出来的，

又称“形诵”。在道内人的观念中，“神诵 ”才是最高层次的音乐，“形诵”是一般的音乐。我们常把后者即民俗性较强的音乐看做最有价值的，与道内人的价值观刚好相反。这就说明，我们价值观的定位与被研究对象的宇宙观之间存在巨大的差距。所以我在研究过程中最大的体会之一就是，音乐与道的关系要以道人的语境为标准。

刘红简要介绍了他与曹本冶教授合著的《龙虎山天师道音乐研究》(1996 年版）一书。龙虎山位于江西鹰潭市郊贵溪县，是道教的发源地之一。该书第一章介绍了龙虎山天师道的历史渊源与现状及该地道观天师府内道教音乐的发展概况。第二章，对龙虎山科仪音乐类别的分析中，作者提出核心层次、中间层次、表面层次的划分准则。作为道人自我修行的、用于早坛功课的经韵唱诵，最具仙风道骨，集中表现了道教音乐的特征，这是核心层次。作为斋醮科仪中行法布道用的、兼具沟通神灵与吸引俗众功能的音乐，属于中间层次。而表面层次的部分，则具有浓厚的民俗音乐风格。第三章为音乐形态分析。该书最具特色的是第四章，对天师道众分别称为弋阳腔与上清腔的两类音乐的比较研究。书中刊载了作者记录的 40 首弋阳腔和 52 首上清腔，并通过对其音乐形态、文化背景、社会历史的分析比较，得出结论：弋阳腔产生且流传于民间，多由伙居道与民间艺人传承，地域特色较为明显。上清腔在天师府内传承，具有天师道音乐的系统性。这一分析与第二章中提出的分类原则相互呼应，成为全书主旨。

香港中文大学音乐系博士研究生罗明辉发言的题目是《由剑川白族道教科仪音乐引发的对洞经音乐概念之思考》。对于这些年颇受瞩目的“洞经音乐”的称谓，她指出，如同

许多民间乐种的命名一样，这也是一个由整理、研究者命名、而非原本道内人相称的名词。作者列出了国内各出版物中有关“洞经音乐”的、从不同角度加以界定的概念，这些不尽相同的概念实际反映出学术界对洞经音乐的具体属性尚未形成共识。作者对云南剑川白族道教音乐进行了长时间的实地考察，她从对当地道教科仪音乐与洞经音乐的异同，及当地道内人对两者的不同称谓方式与态度，阐述了民族音乐学的基本母题之一“局内人”与“局外人”的关系。

会议最后的自由讨论中，大家围绕张鸿懿教授提出的研究计划为什么要以“仪式音乐”这一概念为限定语，而没有沿袭以往的“宗教音乐”为议题进行了热烈的讨论。

曹本冶教授首先答道：计划伊始之所以未采用大家习惯的“宗教音乐”或“道教音乐”为项目标题，主要的考虑是，不限定自己的研究范围。有关“宗教”的概念，是近年来学术界争论最大的问题之一。“传统”的概念认为，作为一门宗教的必备条件之一，应有一套相对完整的教义。那么对于尚未形成完整教义、却形成了完整仪式程序的萨满、傩，怎样对待？对于那些尚处于宗教发展的某一阶段，具备了宗教的某些特征、却难以用“传统”的“宗教”概念加以规范的民间仪式，我们要把它们排除在外吗？现在学术界普遍认为，中国式的宗教信仰，不同于西方，它是一个多神崇拜的信仰体系，表现的样态却是一种“普化”（diffusion）形式，好像一滴墨水，滴在一盆水中，似有若无，渗透存活于民间生活中的所有细微方面。所以对民间那些虽有祭祀仪式却不能用“宗教”去限定的音乐，用“仪式音乐”，就可以包容进来。

我对“仪式”下的定义是：“仪式是道教外向行为的表

现，其核心源自它的宇宙观与教义。它是在特定的空间、时间，由特定人员展现的、程序化的行为。”

大家在讨论中谈到：与会者每人的文章中，几乎都给“仪式音乐”下了一个定义，倘若认真追究起来，什么是“仪式音乐”？却又感到，这也是一个难于定义的概念。首先，人类学与社会学领域中，至今尚没有一个大家认同的“仪式”的概念和定义。近来民族音乐学与文化人类学的学者们，对我们一向认为毫无异义的“音乐”一词，也产生了歧义。但是从另一方面讲，一个概念失去了固有的定义，或者说一个原来已有定义而现在大家已经不满意它的原有定义的状态，一个原来只有一种解释而现在因处于不同文化背景便使其具有了多种解释的情况，恰恰反映了研究领域的扩展与认识的深化，恰恰反映了学术的进步。

中国人所说的概念，类似名词解释、定义，即狭义的、“说文解字”式的概念。中国人讲究名正言顺，名词本身一定要有一个相应的含义，而且这个含义一定要明确、规范，如果这个含义有多种解释，我们往往会感到不安。学术界的习惯之一也是，接受字典上查得到的、已有的、传统的名称、概念、定义，即前代的大儒或当代权威所下的定义，而不是在特定的研究中得出的结论。这一点不太像西方学术界的传统，他们不厌其烦地辩证所有的概念。中国音乐学界较少考虑哲学性的思辩。外文的专业辞典上，任何一个辞，都有几种甚至十几种解释，这反映了西方式的思维方式。而且西方学者往往把一个特殊的概念与其相应的研究方法联系在一起。所谓“民族音乐学”，就是用民族音乐学的方法去研究问题的学科。而用符号学功能学派的观点看，任何一个词都要从其上下文中解释，都要把它放在特殊的语境中理解，

不能孤立地解释概念。单独解释什么是音乐，似无问题，但如果把它放到特殊的文化环境中去，我们认为是音乐的东西，某一文化环境中的局内人，就不一定认为是音乐了。在研究宗教音乐的过程中，我们都发现了许多原有音乐教科书和辞书中，未加解释的、真正传统的“音乐”概念，如赞、诰、咒、诵、韵、腔、叹等。由此可推，道人心目中的音乐术语具有他们所熟悉的语言环境中的含义，与我们所理解的音乐有差别。大家共同的研究探讨，将在未来补充辞书中的这类概念。

日本有部电影叫《罗森门》，描写了一个谋杀事件。其中每一个目睹了现场的人讲得都不一样，但讲的都是实事。这就是说，每个人因他之所见和观察问题的角度不一样，而可能对同一音乐事件有不同的描述。人天生有求知与解释世界的愿望，解释事件的发生过程，就是赋予概念以新的内涵的过程。

英文中 idea，是一个或一组想法、看法，我们所讨论的中文的“仪式音乐”概念，应该对应于英文中 idea，而不是 concept。对中国的民族音乐学家来说，用“仪式音乐”这一概念，要求的挑战性更大，它意味着：除了研究音乐，还要研究音乐背后的文化背景。

由什么是“仪式”、什么是“音乐”、什么是“仪式音乐”而引发的有关概念问题的讨论，使我们看到，大家所关心的问题已经不是给概念下一个僵化的定义，而是如何通过思辩概念的过程，去寻找新的研究角度。可以发现，大家已不满意被动地接受一个已有的、固定的、在某种程度上限定了我们思路的概念，而希望通过对某一具体文化事象的研究，赋予概念以新的内涵和意义。西方民族音乐学的两大学

派，无论是把音乐当做文化研究，还是把音乐放到它所处的文化背景中去研究，都强调音乐是一种文化现象而非单纯是一种技术行为。离开文化背景，研究音乐便失去意义。在研究相同对象时，大家都有许多不谋而合的体会与见解，这令人兴奋，也令人鼓舞。学者们把“仪式”作为“音乐”的限定词，无一不是从把音乐放到它所处的仪式中去观察的角度，来认识研究对象，这种一致性，反映了学者们的共识。

再如大家涉及的“局内”与“局外”观的关系，这是个讲起来容易、实际操作过程中往往被忽略的问题，因为我们是研究中国音乐的中国人，在观念上，似乎想当然地就把自己划到局内人的范围之内，而且很容易就把自己的观念强加于研究对象身上。而实际上，我们是接受西方式的音乐教育、接受现代文化观念、没有经历过多少传统生活并亲身体验仪式的局外人。

从学科发展的角度看，“仪式音乐”一词的提出，说明了音乐学研究已经进入到一个学者们开始把音乐放到它所处的仪式中去观察，同时也把仪式与其连带的音乐一同观察的认识阶段，说明了学者们在选择新的术语表述自己的研究对象时，充分考虑到文化背景在音乐研究中的意义及对音乐在文化背景中的定位，说明了学者们观念变化的自觉。这一观念贯穿于整个“中国传统仪式音乐研究计划系列丛书”之中，无疑也是这套丛书的最大特色。

目前，由曹本冶教授主持的道教音乐研究计划与袁静芳教授主持的佛教音乐研究项目，以两套丛书的组织形式，聚集了两个大的研究集体。他们一前、一后、一南、一北、一道、一佛，使一大批数年来一直从事宗教音乐研究的学者的成果，以丛书的规模，陆续面世。它们的出现，使得中国音

原
书
缺
页

442--末